-Anno(?)

220

ORIENT ET BYZANCE

ÉTUDES D'ART MÉDIÉVAL PUBLIÉES SOUS LA DIRECTION DE

GABRIEL MILLET

I

LA PEINTURE RELIGIEUSE EN BULGARIE

TEXTE

I PAR ANDRE GRABAR

PRÉFACE

La présente collection, « Orient et Byzance », se distingue « des Monuments de l'art byzantin », à la fois, par son cadre et par son programme.

Le cadre est plus souple. Il laisse place à des travaux de tout ordre, en particulier aux thèses de doctorat; il permet de solliciter d'autres patronages que celui du Gouvernement français, et de faire appel aux savants étrangers.

Le programme est plus large. Il dépasse, en effet, les limites de l'art byzantin, les limites même de l'art chrétien d'Orient. Il embrasse un domaine artistique très vaste, celui où se rencontrent, nous l'avons observé ailleurs, s'opposent et souvent se pénètrent les deux grandes traditions dont notre civilisation est faite, celle de l'Orient et celle de l'Hellénisme.

L'une et l'autre, en effet, se trouvent en présence pendant les deux grandes périodes qui séparent le monde antique de la Renaissance : celle du Bas-Empire et celle de l'Empire byzantin. Pendant la première, tandis que Rome décroît, l'Orient et l'Hellénisme trouvent, dans la prospérité même de l'Asie, de nouvelles forces. D'une part, la tradition de l'ancien Orient renaît, soutenue par la puissance éphémère de Palmyre et par l'Empire sassanide, fortifiée par l'arrivée des Barbares, qui apportent avec eux les procédés de l'ancienne Perse, par les hérésies même, qui séparent de l'Église grecque les chrétientés d'Égypte et d'Asie. D'autre part, à Alexandrie, à Antioche, l'Hellénisme jette le plus vif éclat, et marque de son empreinte le premier art chrétien. Dans la seconde période, l'Hellénisme, reculant devant l'Islam, se réfugie à Constantinople, s'y défend, y trouve enfin un foyer nouveau, d'où il rayonne de tous côtés. Alors encore, les deux traditions rivales s'affrontent : elles se laissent distinguer l'une et l'autre aux origines des arts musulmans, et même dans les limites de l'art chrétien, l'une à Byzance même, l'autre dans les provinces lointaines et parmi les chrétiens d'Égypte et d'Asie, et nous en pouvons suivre l'influence dans l'immense domaine que représentent, d'un côté, les Slaves orthodoxes et les Roumains, de l'autre, l'Occident.

Or, l'enquête que nous pouvons mener, dans ce large cadre historique, ne nous intéresse pas seulement par le mérite et la variété des œuvres d'art que nous y découvrons. Elle a une portée plus haute, car elle fournit des données nouvelles pour la solution des problèmes essentiels qui

sollicitent aujourd'hui tout historien de l'art : D'où vient l'art médiéval ? D'où vient la Renaissance ? En effet, maintenant que l'Orient et Byzance nous sont mieux connus, nous pouvons définir avec plus de précision et de clarté les origines orientales de l'art latin du moyen âge et les relations de la première Renaissance avec l'art byzantin.

*
* *

C'est au dernier article de ce programme, l'art chez les Slaves et les Roumains, que répondent les premiers fascicules de notre collection. Le second et le troisième ont déjà paru : M. Stefănescu les a consacrés à la peinture religieuse dans les anciennes principautés roumaines. Le quatrième, « l'Art byzantin chez les Slaves », qui est un recueil de mémoires dédiés à M. Théodore Uspenskij, suivra dans quelques mois. Et déjà se prépare, sous le généreux patronage de la « Frick Art Reference Library », toute une série d'études sur les miniatures byzantines, slaves et arméniennes.

L'ouvrage de M. Grabar est de ceux qui, j'espère, retiendront l'attention.

*Il vaut d'abord par la richesse et la nouveauté des matériaux. Assurément, ce qui reste des peintures bulgares, du XIII*e *et du XIV*e *siècle, ne peut soutenir la comparaison avec l'ensemble remarquable que nous ont légué les souverains serbes. Les Turcs ont détruit, presque entièrement, l'œuvre des Assénides. Mais la Bulgarie a l'avantage de conserver des reliques plus anciennes, et toutes ces peintures, M. Grabar a justement insisté sur ce point, appartiennent réellement à l'art byzantin : même sous les Assénides, même sous les Turcs, elles en ont reçu l'empreinte. Et toutes, — c'est là un fait considérable — viennent enrichir d'un élément nouveau notre connaissance de cet art. Ce sont, à Peruštica, de précieux vestiges du VII*e *siècle, où l'on retrouve certains souvenirs des Catacombes, à côté du récit apocryphe de l'enfance, tel qu'on le représentait alors en Égypte. C'est, à Bačkovo, au XII*e *siècle, la sobriété, l'ordonnance harmonieuse de l'art classique. C'est, à Boiana, en 1259, un véritable chef-d'œuvre, où l'idéalisme byzantin se laisse discrètement pénétrer par le sentiment de la vie. C'est encore, à Crkvata, dans une pauvre chapelle rupestre, au début du XIV*e *siècle, une des premières manifestations de l'art nouveau, de ce qu'on a appelé la Renaissance byzantine, une œuvre où les motifs antiques — architectures dans les fonds, mouvement des figures — sont bien compris et bien rendus, de façon logique et naturelle. Ce sont encore, un peu plus tard, à Berende, les foules imberbes, les figures espacées en profondeur, souvenirs des modèles de style antique, dont le XIV*e *siècle s'est inspiré. Ce sont, à Saint-Georges de Tirnovo, les prophètes agités — avec quelque exagération, car il faut voir là une fin de série — par l'émotion que leur cause la parole divine et l'attente du Sauveur. Ce sont, en dernier lieu, vers la fin du XV*e *siècle, ces petites chapelles de la Bulgarie occidentale où l'art de la première moitié du XIV*e *se survit à lui-même, en un temps où, presque partout, depuis près de cent ans, il avait fait place à celui de l'école crétoise.*

*Toutes ces peintures complètent fort heureusement ce que nous donnent, en particulier pour le XIV*e *siècle, Kahrié-Djami, la Serbie, la Macédoine, l'Athos et Mistra. Mais il est un autre groupe dont nous ne retrouvons l'analogue nulle part : ce sont les œuvres populaires, archaïques, où M. Grabar, avec une rare pénétration, a reconnu les procédés « pré-iconoclastes », qui ont pu transmettre alors à l'art officiel bien des motifs de la première époque, depuis longtemps abandonnés par l'iconographie byzantine.*

*L'importance et la nouveauté des monuments, on le devine sans peine, n'est pas tout ce qui fait le prix de ce livre. Il y a aussi le mérite de la mise en œuvre, l'étude pénétrante des originaux, le commentaire approfondi, qui témoigne d'un savoir archéologique très étendu, d'un sens très juste de l'œuvre d'art et de l'histoire de l'art. Ce livre, en effet, est plus qu'une monographie, plus que l'étude d'une région ou d'une école artistique. L'auteur se fait une idée personnelle de tout le développement de l'art chrétien en Orient, et nous propose une solution à des problèmes essentiels. Assurément, un tel travail, fruit de longues années de labeur, ne pouvait être amené partout à son point de perfection. Les théories proposées ne sauraient être acceptées sans réserves. Pour ma part, je me fais une tout autre idée de ce que vaut et de ce que signifie l'art du XIV*e *siècle. Et je serais porté — je l'ai fait dans les quelques lignes qui précèdent — à présenter les peintures bulgares sous un jour un peu différent. En tout cas, il y a un point de doctrine où je suis pleinement d'accord avec l'auteur, et qu'il me paraît avoir établi avec une admirable richesse d'arguments, c'est que la renaissance des motifs antiques est le trait essentiel de l'art nouveau, et ceci suffirait — il y a bien d'autres mérites — à classer son livre parmi les œuvres importantes dont les études byzantines peuvent tirer profit.*

11 juillet 1928.

Gabriel MILLET.

AVANT-PROPOS

Il n'y a pas bien longtemps, la peinture religieuse en Bulgarie était à peu près inconnue, et la bibliographie du sujet se bornait à quelques articles, de caractère descriptif, disséminés dans les revues russes et bulgares. Ce n'est qu'en 1919 que le livre luxueux de M. Filov, *L'ancien art bulgare,* attira l'attention des historiens sur les monuments d'un art trop longtemps négligé, et provoqua, en Bulgarie même, un vif intérêt pour ce domaine presque ignoré du patrimoine national.

Un an plus tard, le Musée de Sofia nous chargea de réunir une documentation plus abondante sur les monuments de la peinture médiévale qui subsistent dans le pays et qui n'avaient pas encore été classés. Ce sont les matériaux — en grande partie inédits — recueillis au cours de ces missions qui forment la base du présent ouvrage.

Notre étude embrasse les œuvres de la peinture religieuse en Bulgarie, depuis le VIIe jusqu'au XVIe siècle, c'est-à-dire depuis les plus anciens monuments de la peinture monumentale conservés dans le pays jusqu'à l'époque de la décadence de l'art bulgare médiéval. Parmi les œuvres de la peinture bulgare, la miniature et l'icone n'offrent que quelques exemples isolés ; au contraire, une longue série de peintures murales permet de suivre l'évolution de l'art de peindre en Bulgarie pendant plusieurs siècles. C'est aux décorations des églises que nous consacrons, pour cette raison, les pages qui vont suivre.

Sans avoir la prétention d'écrire l'histoire de la peinture religieuse en Bulgarie, nous essaierons d'en classer sommairement les monuments et de déterminer leur place à côté des œuvres analogues qui se rencontrent dans les autres pays chrétiens. Toutefois, cette tâche, si limitée qu'elle soit, rencontre bien des difficultés, dès qu'on se propose de serrer de près le problème, et de préciser l'apport proprement bulgare et le caractère des rapports de la peinture bulgare avec la peinture serbe, grecque ou roumaine. En effet, trop de lacunes séparent encore les uns des autres les monuments balkaniques accessibles à l'étude.

Un fait semble pourtant acquis dès à présent : il serait vain de chercher à établir, dans la peinture balkanique, autant d'écoles qu'il y a de nations chrétiennes dans la péninsule. D'une part, la fusion des conceptions religieuses et sociales, les événements politiques et militaires, l'instabilité des frontières, ont profondément unifié l'art balkanique. D'autre part, les peintres, qui se déplaçaient, avec leurs ateliers, à l'appel des fondateurs d'églises et de

monastères, ne s'arrêtaient pas aux limites politiques ou ethniques d'un pays; et, en passant d'une localité dans une autre, ils ne fondaient guère d'écoles durables, attachées à un lieu précis : le fait est prouvé par la parenté de monuments souvent très éloignés les uns des autres, et par la diversité des décorations conservées dans des lieux voisins.

Si ces œuvres anonymes ne nous laissent connaître ni le lieu d'origine de l'artiste, ni le champ de son activité, souvent elles semblent indiquer le milieu social dont elles sont sorties. Des ateliers princiers, monastiques, rustiques se laissent reconnaître plus facilement que des écoles nationales.

Dans ces conditions, on nous donnera raison si, au lieu de chercher à caractériser l'œuvre nationale des Bulgares, nous considérons nos monuments surtout comme des témoignages de leur vie artistique au moyen âge, si nous essayons de distinguer les diverses idées et les diverses traditions qui ont guidé les artistes à différentes époques et de discerner le goût variable du public, pour lequel ces artistes créaient.

Chaque décoration, si modeste soit-elle, nous est apparue comme une œuvre d'art, qui demandait d'être considérée dans son ensemble : ainsi avons-nous dû choisir la méthode analytique, que nous avons appliquée partout dans cette étude.

Avant d'aborder notre sujet, qu'il nous soit permis d'exprimer nos sentiments de reconnaissance à ceux qui ont aidé notre tâche. En Bulgarie, notre travail a toujours rencontré un acceuil particulièrement chaleureux. Nous sentons ce que nous devons à l'appui de M. Filov, ancien directeur du Musée de Sofia, actuellement professeur à l'Université de cette ville. M. Filov a bien voulu nous rattacher au cadre des fonctionnaires du Musée et nous attribuer plusieurs missions dans les différentes régions de la Bulgarie. Il nous a ainsi permis de visiter, d'étudier et de faire photographier des monuments souvent éloignés et peu accessibles. Nous remercions également son successeur, M. Protič, qui fut toujours disposé à nous prêter son aimable concours, et à qui nous devons le précieux avantage d'avoir pu reproduire dans cet ouvrage les belles photographies de la collection du Musée national bulgare. Nous tenons tout particulièrement à exprimer nos sentiments d'affection à tous nos anciens collègues du Musée de Sofia, qui surent créer, autour de leur collaborateur russe, une atmosphère de sympathie et d'amitié et nous ont ainsi très heureusement soutenus pendant notre séjour en Bulgarie. Les professeurs de l'Université de Sofia, MM. Zlatarski et J. Ivanov, ont aidé nos recherches de leur haute science. Enfin, le Gouvernement bulgare a favorisé d'une large souscription la présente publication. Quand nous songeons à nos voyages en Bulgarie, nous nous souvenons avec reconnaissance de toutes les personnes qui facilitèrent notre tâche, de leur sollicitude, de leurs connaissances ou de leur hospitalité.

En France, il nous fut donné de rencontrer l'appui d'hommes éminents. Nous avons à remercier surtout M. Millet, professeur au Collège de France, qui a bien voulu nous encourager dans notre travail. Cette étude n'aurait pas vu le jour sans ses précieux conseils et son inépuisable dévouement. Nous sommes particulièrement redevables à M. Perdrizet,

professeur à l'Université de Strasbourg, de ses bienveillants conseils, qui ont beaucoup aidé nos recherches, à Mme Magdeleine Étard et à M. P. Étard, bibliothécaire à l'École Normale Supérieure, de leur concours amical, dont notre travail a heureusement profité. Nous devons des indications très précieuses à M. Alfaric, professeur à l'Université de Strasbourg. L'amabilité de Mlle Der Nersessian nous a permis d'étudier à loisir les collections photographiques de l'École des Hautes Études. M. Paul Geuthner n'a rien épargné pour publier notre livre dans des conditions excellentes.

Nos premiers essais sur l'art bulgare, en 1920 et 1921, furent guidés par le regretté N. P. Kondakov, alors professeur à Sofia. La mort du maître nous a privés du plaisir de lui exprimer notre profonde reconnaissance. Au moment où nous travaillions sur les peintures bulgares, nous étions bien loin de nos maîtres de Saint-Pétersbourg. Mais le temps ni la distance n'ont affaibli nos sentiments de reconnaissance envers M. Ajnalov, qui nous initia aux études byzantines, et envers ses élèves, MM. Syčev et Okunev, qui nous accueillirent parmi eux.

Parmi les Russes résidant à l'étranger, nous avons trouvé des collaborateurs précieux et des amis dévoués. Nous remercions particulièrement M. S. Pokrovskij des recherches qu'il a bien voulu faire pour nous. Mme Bêlokopytova-Vivdenko, M. Bêlousov, en religion Père Basile, MM. Granov et Nečitajlov, nous ont aidés plusieurs fois de leurs talents et de leur dévouement. Nous remercions aussi notre ami M. K. Močulskij des recherches qu'il a faites à notre intention, et nous ne pouvons oublier que le présent travail a été conçu et commencé dans les années si particulières que nous passâmes ensemble à Sofia.

OUVRAGES CITÉS EN ABRÉGÉ

Aïnalov, *Origines*. — D. V. Ajnalov, Ellinističeskija osnovy vizantijskago iskusstva. Izslêdovanija v oblasti istorii rannevizantijskago iskusstva. Saint-Pétersbourg, 1900.
Aïnalov, *Viz. Živopis*. — D. V. Ajnalov, Vizantijskaja živopis XIV vêka. Pétrograd, 1917 (Zapiski Russkago Archeologičeskago Obščestva. Otdêlenie klassičeskoj archeologii, IX).
Aïnalov et Rêdin, *Kievo-Sofijskij sobor*. — D. V. Ajnalov i E. K. Rêdin, Kievo-Sofijskij sobor. Saint-Pétersbourg, 1889.
D'Ancona, *Miniature italienne*. — Paolo d'Ancona, La miniature italienne, du xe au xvie siècle. Paris, 1925.
Anrich, *Hagios Nikolaos*. — Gustav Anrich, Hagios Nikolaos. Der Heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen. 2 vol. Berlin, 1913, 1917.
Aus'm Weerth, *Wandmalereien*. — Ernst Aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig, 1880.
Bastard, *Peintures*. — Le comte Auguste de Bastard, Peintures et ornements des manuscrits. 5 vol. Paris, 1836-1869.
Bayet, *Art byzantin*. — Ch. Bayet, L'art byzantin. 3e éd. Paris, 1904.
Bayet, *Recherches*. — Ch. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes. Paris, 1879 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule dixième).
Beissel, *Bilder zu Aachen*. — Stephan Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aix-la-Chapelle, 1885.
Beissel, *Evangelienbuch des hl. Bernward*. — Stefan Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Hildesheim, 1894.
Bertaux, *Italie méridionale*. — Émile Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale. Tome premier. De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou. Paris, 1904.
Beylié, *Habitation byzantine*. — L. de Beylié, L'habitation byzantine. Recherches sur l'architecture civile des Byzantins et son influence en Europe. Grenoble-Paris, 1902, 1903.
Boinet, *Miniature carolingienne*. — Amédée Boinet, La miniature carolingienne, ses origines, son développement. Planches. Paris, 1913.
Bordier, *Descriptions des miniatures*. — H. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1883.
Bréhier, *Art byz*. — Louis Bréhier, L'art byzantin. Paris, 1924.
Brockhaus, *Athos*. — Heinrich Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig, 1891.
Cabrol, *Dictionnaire*. — Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par le R. P. Dom Fernand Cabrol. Paris, 1907 sq.

CAHIER et MARTIN, *Bourges*. — Arthur Martin et Charles Cahier, Monographie de la cathédrale de Bourges. Première partie. Vitraux du XIIIe siècle. Paris, 1841-1844.

CHASSINAT, *Fouilles à Baouît*. — Émile Chassinat, Fouilles à Baouît. I. Le Caire, 1911 (Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, tome XIII, 1).

CLÉDAT, *Baouît*. — Jean Clédat, Le monastère et la nécropole de Baouît. Le Caire, 1904 (Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, tome XII).

CLÉDAT, *Notes*. — J. Clédat, Notes archéologiques et philologiques. Le Caire, 1902 (Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale publié sous la direction de M. E. Chassinat, tome II).

CLEMEN, *Romanische Wandmalereien*. — Paul Clemen, Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. 1 vol. de texte. 1 vol. de planches. Düsseldorf, 1905-1916.

DALTON, *Byz. Art*. — O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911.

DALTON, *Catalogue*. — O. M. Dalton, Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era. Londres, 1909.

DALTON, *Guide*. — (O. M. Dalton) British Museum. A Guide to the early christian and byzantine Antiquities. (Londres), 1903.

DIEHL, *Italie méridionale*. — Charles Diehl, L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris, 1894 (Bibliothèque internationale de l'art).

DIEHL, *Justinien*. — Charles Diehl, Justinien et la civilisation byzantine du VIe siècle. Paris, 1901.

DIEHL, *Manuel*. — Charles Diehl, Manuel d'art byzantin. Paris, 1910.

DIEHL, *Ravenne*. — Charles Diehl, Ravenne. Paris, 1907 (Villes d'art célèbres).

DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*. — Ernst von Dobschütz, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. 2 vol. Leipzig, 1899.

EBERSOLT, *Arts somptuaires*. — Jean Ebersolt, Les arts somptuaires de Byzance. Étude sur l'art impérial de Constantinople. Paris, 1923.

EBERSOLT, *Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantine*. — Jean Ebersolt, Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantine. Paris, 1917.

FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*. — O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei. I. Berlin, 1913.

FILOV, *L'ancien art bulgare*. — Bogdan D. Filow, L'ancien art bulgare. Berne, 1919 (éditions allemande et anglaise du même ouvrage).

FLANDIN et COSTE, *Voyage en Perse*. — Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte, attachés à l'ambassade de France en Perse pendant les années 1840 et 1841, entrepris par ordre de M. le Ministre des Affaires étrangères, d'après les instructions dressées par l'Institut, publié sous les auspices de M. le Ministre de l'Intérieur. Perse ancienne. 4 vol. de planches, 1 vol. de texte. Paris, s. d.

FOSSATI, *Aya Sofia*. — Aya Sofia, Constantinople, as recently restored by order of H. M. the sultan Abdul Medjid, from the original drawings by Chevalier Gaspard Fossati, lithographed by Louis Haghe... [Description historique des planches par le Vte Adalbert de Beaumont]. Londres, R. and D. Colnaghi, 1852.

GARRUCCI, *Storia*. — P. Raffaele Garrucci, Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. 6 vol. Prato, 1873-1881.

GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro*. — Raffaele Garrucci, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma raccolti e spiegati. 2e éd. Rome, 1864.

GEBHARDT, *Ashburnham Pentateuch*. — Oscar von Gebhardt, The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch. Londres, 1883.

GEBHARDT et HARNACK, *Cod. Rossanensis*. — Oscar von Gebhardt und Adolf Harnack, Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis. Leipzig, 1880.

GELIS-DIDOT et LAFFILLÉE, *La peinture décorative en France*. — P. Gelis-Didot et H. Laffillée, La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle. Paris (1888-1890).

GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*. — Adolf Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. VIII-IX Jahrhundert. Unter Mitwirkung von P. G. Hübner und O. Homburger. 2 vol. Berlin, 1914, 1918 (Denkmäler der deutschen Kunst, herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft).

A. GRABAR, *Boiana*. — André Grabar, L'église de Boiana. Architecture. Peinture (Monuments de l'art bulgare publiés sous la rédaction de Bogdan Filow. Volume I. Édition de l'Institut archéologique bulgare). Sofia, 1924.

IGOR GRABAR, *Hist. de l'art russe*. — Igor Grabar, Istorija russkago iskusstva. Moscou, 1909 sq.

GRAEVEN, *Elfenbeinwerke*. — Hans Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. I, 1898. Aus Sammlungen in England. II, 1900. Aus Sammlungen in Italien. Rome, Istituto archeologico germanico.

GRAVINA, *Monreale*. — Domenico Benedetto Gravina, Il duomo di Monreale illustrato e riportato in tavole cromo-litografiche. Palerme, 1859.

DE GRAY BIRCH, *The Utrecht Psalter*. — Walter De Gray Birch, The History, Art and Palaeographie of the Manuscript styled the Utrecht Psaulter. London, 1876.

GRISAR, *Sancta Sanctorum*. — Hartmann Grisar, S. J., Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Fribourg-en-Brisgau, 1908.

GRÜNEISEN, *Art copte*. — W. de Grüneisen, Les caractéristiques de l'art copte. Florence, 1922.

GRÜNEISEN, *Le portrait*. — W. de Grüneisen, Études comparatives. Le portrait. Rome, 1911.

GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique*. — W. de Grüneisen, Sainte-Marie-Antique, avec le concours de Huelsen, Giorgis, Federici, David. Rome, 1911.

HARTEL et WICKHOFF, *Wiener Genesis*. — Wilhelm Ritter von Hartel und Franz Wickhoff, Die Wiener Genesis. Vienne, 1895 (Beilage zum XV. und XVI. Bande des Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses).

HASELOFF, *Cod. Rossanensis*. — Arthur Haseloff, Codex purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano. Berlin-Leipzig, 1898.

HASELOFF, *Thüringisch-sächsische Malerschule*. — Arthur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13 Jahrhunderts. Strasbourg, 1897 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 9 Heft).

HEISENBERG, *Apostelkirche*. — August Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Zweiter Teil. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig, 1908.

HOLTZINGER, *Altchristliche Architektur*. — Heinrich Holtzinger, Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung. Stuttgart, 1889.

HOPF, *Chroniques gréco-romanes*. — Charles Hopf, Chroniques gréco-romanes. Berlin, 1873.

HYVERNAT, *Album de paléographie copte*. — Henri Hyvernat, Album de paléographie copte pour servir à l'introduction paléographique des actes des martyrs de l'Égypte. Paris, 1888.

JANITSCHEK, *Ada-Handschrift*. — Die Trierer Ada-Handschrift, bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schuntgen, F. Hettner, K. Lamprecht. Leipzig, 1882.

JIREČEK, *Geschichte*. — Constantin Ios. Jireček, Geschichte der Bulgaren. Prague, 1876.

IORGA ET BALŞ, *L'art roumain*. — Nicolas Iorga et Georges Balş, L'art roumain. Paris, 1922.

KAUFMANN, *Handbuch*. — Carl Maria Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie. Paderborn, 1905.

KEHRER, *Die heil. drei Könige*. — Hugo Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig, 1908-1909.

KHITROWO, *Itinéraires russes*. — Mme B. de Khitrowo, Itinéraires russes en Orient, traduits pour la Société de l'Orient latin, I, 1. Genève, 1889 (Société de l'Orient latin, série géographique, V).

Kolb et Vorlaender, *Aufnahmen*. — Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Unter Mitwirkung von H. Kolb and O. Vorlaender, herausgegeben von Richard Borrmann. 10 fascicules. Berlin, 1897.

Kondakov, *Athos*. — N. P. Kondakov, Pamjatniki christijanskago iskusstva na Afonê. Saint-Pétersbourg, 1902.

Kondakov, *Christ*. — N. P. Kondakov, Licevoj ikonopisnyj podlinnik. Tom I. Ikonografija Gospoda Boga i Spasa našego Iisusa Christa. Saint-Pétersbourg, s. d.

Kondakov, *Constantinople*. — N. P. Kondakov, Vizantijskija cerkvi i pamjatniki Konstantinopolja. Odessa, 1887 (Trudy VI Archeologičeskago Sjêzda v Odessê, tom III).

Kondakov, *Émaux*. — N. Kondakov, Émaux byzantins. Collection Zwenigorodskoï. Histoire et monuments des émaux byzantins. Francfort-sur-Main, 1892.

Kondakov, *Histoire de l'art byz.* — N. Kondakov, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Édition française originale, publiée par l'auteur, sur la traduction de M. Trawinski et précédée d'une préface de M. A. Springer. Tome premier. Paris, 1886. Tome second. Paris, 1891.

Kondakov, *Macédoine*. —N. P. Kondakov, Makedonija. Archeologičeskoe putešestvie. Saint-Pétersbourg, 1909.

Kondakov, *Ps. Chludov*. — N. P. Kondakov, O miniatjurach grečeskoj Psaltiri IX vêka iz sobranija A. I. Chludova. Moscou, 1878 (Drevnosti. Trudy Moskovskago Archeologičeskago Obščestva, VII).

Kondakov, *Vierge I*. — N. P. Kondakov. Ikonografija Bogomateri. I. Saint-Pétersbourg, 1914.

Kondakov, *Vierge III*. — N. P. Kondakov. Ikonografija Bogomateri. Svjazi grečeskoj i russkoj ikonopisi s italjanskoj živopisju rannjago Vozroždenija. Saint-Pétersbourg, 1910.

Kondakov et Tolstoj, *Antiquités russes*. — Graf I. I. Tolstoj i N. P. Kondakov, Russkija drevnosti v pamjatnikach iskusstva. 6 fascicules. Saint-Pétersbourg, 1889-1899.

Kondakov, Tolstoj et Reinach, *Les antiquités de la Russie méridionale*. — N. Kondakof, le comte J. Tolstoï et S. Reinach, Antiquités de la Russie méridionale. Paris, 1891-1892.

Krasnoselcev, *O liturgičeskich tolkovanijach*. — N. O. Krasnoselcev, O drevnich liturgičeskich tolkovanijach. Odessa, 1894 (Lêtopis Istoriko-filologičeskago Obščestva pri imperatorskom Novorossijskom Universitetê, t. IV. Vizantizskoe otdêlenie, t. II).

Kraus, *Codex Egberti*. — Franz Xaver Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Fribourg-en-Brisgau, 1882.

Kraus, *S. Angelo in Formis*. — Franz Xaver Kraus, Die Wandgemälde von Sant'Angelo in Formis. Berlin, 1893 (Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen, XIV).

Kraus, *S. Georgskirche zu Oberzell*. — Franz Xaver Kraus, Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Fribourg-en-Brisgau, 1884.

Krumbacher, *Geschichte d. byz. Lit.* — Karl Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527-1453). 2. Ausgabe, bearbeitet unter Mitwirkung von A. Ehrhard und H. Gelzer. Munich, 1897 (Iwan von Müller, Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, IX).

Kurth, *Ravenna*. — Julius Kurth, Die Mosaiken der christlichen Ära. Erster Teil. Die Wandmosaiken von Ravenna. Leipzig-Berlin, 1902.

Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum*, — Ph. Lauer, Le trésor du Sancta Sanctorum (Monuments Piot, XV, 1906).

Leidinger, *Miniaturen I*. — Georg Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München. I. Das sogennante Evangeliarium Kaiser Ottos III. Munich, s. d.

Leidinger, *Miniaturen II*. — Même ouvrage. II. Drei armenische Miniaturen-Handschriften (cod. arm. 1, 6 und 8) erläutert von Dr. Emil Gratzl. Munich, s. d.

Leidinger, *Miniaturen V*. — Même ouvrage. V. Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II (cod. lat. 4452).

Lessing, *Gewebesammlung*. — Königliche Museen Berlin. Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbe-Museums. Im amtlichen Auftrag, herausgegeben von Julius Lessing. 11 vol. de planches. Berlin, 1900.

Lichačev, *Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikonopisi*. — N. P. Lichačev, Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikonopisi. Izobraženija Bogomateri v proizvedenijach italo-grečeskich ikonopiscev i ich vlijanie na kompozicii nêkotorych proslavlennych russkich ikon. Saint-Pétersbourg, 1911.

Lichačev, *Matériaux*. — N. P. Lichačev, Materialy dlja istorii russkago ikonopisanija. 2 vol. de planches. Saint-Pétersbourg, 1906.

Macler, *Miniatures arméniennes*. — Frédéric Macler, Miniatures arméniennes. Vie du Christ. Peintures ornementales. Paris, 1913.

Mâle, *Art français I*. — Émile Mâle, L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur l'origine de l'iconographie du Moyen Age. Paris, 1922.

Mâle, *Art français II*. — Émile Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1902.

Mâle, *Art francais III*. — Émile Mâle, L'art religieux de la fin du Moyen Age. Étude sur l'iconographie du Moyen Age en France et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1908.

Martin, *Miniature française*. — Henri Martin, La miniature française du XIIIe au XVe siècle. Paris, 1923.

Mérimée, *Saint-Savin*. — Peintures de l'église de Saint-Savin, département de la Vienne. Texte par M. P. Mérimée. Dessins par M. Gérard-Séguin. Paris, 1845.

Michel, *Histoire de l'art*. — Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de André Michel. Paris, 1905 sq.

Migne, *P.G.* — J. P. Migne, Patrologiae cursus completus. Series graeca. Paris, 1857 sq.

Migne, *P.L.* — J. P. Migne, Patrologiae cursus completus. Series latina. Paris, 1866 sq.

Miljukov, *Macédoine occidentale*. — P. N. Miljukov, Christianskija drevnosti zapadnoj Makedonii, po materialam sobrannym Russkim Archeologičeskim Institutom v tečenie lêtnej ekskursii 1898 goda. Sofia, 1899 (Izvêstija R. A. I. v K., IV).

Millar, *Miniature anglaise*. — Eric G. Millar, La miniature anglaise du Xe au XIIIe siècle. Paris, 1926.

Millet, *Art serbe*. — Gabriel Millet, L'ancien art serbe. Les églises. Paris, 1919.

Millet, *Daphni*. — Gabriel Millet, Le monastère de Daphni. Histoire, architecture, mosaïques. Paris, 1899 (Monuments de l'art byzantin, I).

Millet, *Évangile*. — Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916.

Millet, *Histoire I*. — Gabriel Millet, L'art byzantin (dans A. Michel, Histoire de l'art, t. I, 1. Paris, 1905).

Millet, *Histoire II*. — Gabriel Millet, L'art chrétien d'Orient du milieu du XIIe au milieu du XVIe siècle (dans A. Michel, Histoire de l'art, t. III, 2. Paris, 1908).

Millet, *Mistra*. — Gabriel Millet, Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles. Album. Paris, 1910 (Monuments de l'art byzantin, II).

MOLINIER, *Ivoires*. — Émile Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du ve à la fin du XVIIIe siècle. Tome I. Les ivoires. Paris, 1896.

MORDTMANN, *Esquisse topographique de Constantinople*. —Docteur Mordtmann, Esquisse topographique de Constantinople (extrait de la Revue de l'art chrétien, 34, 1891).

J. DE MORGAN, *Mission scientifique en Perse*. — J. de Morgan, Mission scientifique en Perse. Tome IV. Archéologie. Paris, 1894.

MUSIL, *Kusejr- 'Amra*. — Kuṣejr-'Amra. Text von Alois Musil. 2 vol. Vienne, 1907.

NEUMANN, *Parenzo*. — Neumann und Wlha, Der Dom von Parenzo. Vienne, 1902.

OKUNEV, *Rospis cerkvi Fedora Stratilata*. — N. Okunev, Vnov otkrytaja rospis cerkvi Sv. Fedora Stratilata v Novgorodê (Izvêstija Imperatorskoj Archeologičeskoj Kommissii, XXXIX, 1911).

OKUNEV, *Serbskija srednevêkovyja stênopisi*. — N. L. Okunev, Serbskija srednevêkovyja stênopisi. Prague, 1923 (Slavia, II, 2-3).

OMONT, *Facsimilés*. — Henri Omont, Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIe siècle. Paris, 1902.

PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*. — Georges Perrot et Charles Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. 10 vol. Paris, 1882 sq.

POKROVSKIJ, *Évangile*. — N. Pokrovskij, Evangelie v pamjatnikach ikonografii preimuščestvenno vizantijskich i russkich. Saint-Pétersbourg, 1892.

POKROVSKIJ, *Jugement Dernier*. — N. Pokrovskij, Ikonografija Strašnago Suda. Odessa, 1887 (Trudy VI Archeologičeskago Sjêzda v Odessê, tom III).

POKROVSKIJ, *Opisanie Gelat. Ev.* — N. Pokrovskij, Opisanie miniatjur gelatskago evangelija (Zapiski otdêlenija russkoj i slavjanskoj archeologii imperatorskago Archeologičeskago Obščestva, t. IV).

POKRYŠKIN, *Pravoslavnaja architektura*. — P. Pokryškin, Pravoslavnaja cerkovnaja architektura XII-XVIII stol. v nynêšnem serbskom korolevstvê. Saint-Péterbourg, 1906.

QUIBELL, *Excavations at Saqquara*. — J. E. Quibell, Excavations at Saqqara (1905-1906). 5 vol. Le Caire, 1907-1913 (Service des antiquités de l'Égypte).

RÉAU, *L'art russe*. — Louis Réau, L'art russe des origines à Pierre le Grand. Paris, 1921.

REIL, *Bildzyklen*. — Johannes Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu. Leipzig, 1910 (Studien über christliche Denkmäler herausgegeben von Johannes Ficker. Zehntes Heft).

REINACH, *Répertoire de la statuaire*. —Salomon Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et romaine. 5 vol. Paris, 1897-1924.

REINACH, *Répertoire des peintures*. — Salomon Reinach, Répertoire des peintures du moyen âge et de la Renaissance (1280-1580). 4 vol. Paris, 1905-1918.

REINACH, *Répertoire des reliefs*. — Salomon Reinach, Répertoire des reliefs grecs et romains. 3 vol. Paris, 1909-1912.

ROHAULT DE FLEURY, *Évangile*. — Ch. Rohault de Fleury, L'Évangile. Études iconographiques et archéologiques. 2 vol. Tours, 1874.

ROHAULT DE FLEURY, *La Sainte Vierge*.— Ch. Rohault de Fleury, La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques. Paris, 1878.

DE ROSSI, *Inscr. christ.* — Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores. Edidit Johannes Baptista de Rossi Romanus. 2 vol. Rome, 1861, 1888.

DE ROSSI, *Musaici cristiani*. — Giovanni Battista De Rossi, Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV, tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici. Rome, 1872-1900.

ROTT, *Kleinasiatische Denkmäler*. —Hans Rott, Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Leipzig, 1908 (Studien über christliche Denkmäler herausgegeben von Johannes Ficker. 5-6 Heft).

SALZENBERG, *Constantinopel*. — W. Salzenberg, Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V-XII Jahrhundert. Berlin, 1854.

SAUERLAND et HASELOFF, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier*. — H. V. Sauerland und A. Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus in Cividale. Trèves, 1901.

SCHLUMBERGER, *Épopée byzantine I*. — Gustave Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du xe siècle. Jean Tzimiscès. Les jeunes années de Basile II le Tueur de Bulgares (969-989). Paris, 1896.

SCHLUMBERGER, *Épopée byzantine II*. — Gustave Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du xe siècle. Basile II le Tueur de Bulgares. Paris, 1900.

SCHLUMBERGER, *Épopée byzantine III*. — Gustave Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du xe siècle. Les porphyrogénètes Zoé et Théodora. Paris, 1905.

SCHMIT, *Kachrié-Djami*. — Feodor Šmit, Kachrié-Djami. Istorija monastyrija Chory, architektura mečeti, mozaiki narfikov. Sofia, 1906 (Izvêstija R.A.I. v K.,XI). Album de planches. Munich, 1906.

SCHULTZ et BARNSLEY, *Saint-Luc*. — Robert Weir Schultz and Sidney Howard Barnsley, The monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis, and the dependent monastery of Saint Nicolas in the fields, near Skripou, in Bœotie. Londres, 1901.

SIMONSEN, *Sculptures de Palmyre*. — David Simonsen, Sculptures et inscriptions de Palmyre à la glyptothèque de Ny Carlsberg. Copenhague, 1869.

STASOV, *Slavjanskij i vostočnyj ornament*. — V. V. Stasov, Slavjanskij i vostočnyj ornament. Saint-Pétersbourg, 1887.

STORNAJOLO, *Cosmas Vat*. — Cosimo Stornajolo, Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste. Milan, 1908.

STRAUB et KELLER, *Hortus Deliciarum*. — Herrade de Landsberg, Hortus Deliciarum, publié aux frais de la Société pour la conservation des Monuments Historiques d'Alsace. Texte explicatif commencé par le chanoine A. Straub († 1891) et achevé par le chanoine G. Keller, 1879-1899. Strasbourg, 1901.

STROEV, *Opisanie pam. slav.-rus. liter*. — S. M. Stroev, Opisanie pamjatnikov slavjano-russkoj literatury chranjaščichsja v publičnych bibliotekach Germanii i Francii. Moscou, 1841.

STRZYGOWSKI, *Alexandr. Weltchronik*. — Adolf Bauer und Joseph Strzygowski, Eine Alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščev. Vienne, 1905 (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse. Band LI).

STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*. — Joseph Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der Armenischen, Ravennatischen und Syro-Aegyptischen Kunst. Vienne, 1891 (Byzantinische Denkmäler, I).

STRZYGOWSKI, *Die Taufe Christi*. — Joseph Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi. Munich, 1885.

STRZYGOWSKI, *Hellenistische und koptische Kunst*. — Joseph Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Nach Funden aus Aegypten und den Elfenbeinreliefs der Domkanzel zu Aachen vorgeführt. Vienne, 1902 (Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie, n° 5).

STRZYGOWSKI, *Koptische Kunst*. — Joseph Strzygowski, Koptische Kunst. Vienne, 1904 (Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, vol XII).

STRZYGOWSKI, *Mschatta*. — Mschatta. Bericht über die Aufnahme der Ruine von Bruno Schulz und Kunstwissenschaftliche Untersuchung von Joseph Strzygowski (Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen, 25, 1904).

STRZYGOWSKI, Νέα Μονή. — Joseph Strzygowski, Nea Moni auf Chios (Byz. Zeit., V, 1896).

STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*. — Joseph Strzygowski, Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig, 1901.

STRZYGOWSKI, *Physiologus.* — Joseph Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch, nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna, Leipzig, 1899 (Byzantinisches Archiv, 2).

STRZYGOWSKI, *Serb. Psalter.* — Joseph Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Vienne, 1906 (Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, Band LII).

SYBEL, *Christliche Antike.* — Ludwig von Sybel, Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. 2 vol. Marbourg, 1906, 1909.

TIKKANEN, *Psalterillustrationen im Mittelalter.* — J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. Tome I. Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte. Helsingfors, 1895.

TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha.* — Constantin Tischendorf, Evangelia apocrypha. 2e éd. Leipzig, 1876.

TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia.* — E. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia. Milan, 1912.

USPENSKIJ, *Mosaïques Saint-Démétrios.* — F. I. Uspenskij, O vnov otkrytych mozaikach v cerkvi sv. Dimitrija v Soluni (Izvêstija R. A. I. v K., XIV, 1909).

VENTURI, *Storia.* — A. Venturi, Storia dell'arte italiana. Vol. I sq. Milan, 1901 sq.

VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire du mobilier.* — E.-E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance. 6 vol. Paris, 1872-1875.

VÖGE, *Eine deutsche Malerschule.* — W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10 und 11 Jahrhundert. Trèves, 1891 (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Ergänzungsheft VII).

WILPERT, *Gottgew. Jungfrauen.* — Joseph Wilpert, Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche. Fribourg-en-Brisgau, 1892.

WILPERT, *Katakomben.* — Joseph Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. 2 vol. Fribourg-en-Brisgau, 1903.

WILPERT, *Mosaiken und Malereien.* — Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. 4 vol. Fribourg-en-Brisgau, 1916.

WOLTMANN-WŒRMANN, *Die Malerei des Mittelalters.* — Woltmann und Wœrmann, Geschichte der Malerei. Die Malerei des Mittelalters. Neu bearbeitet von M. Bernath. Leipzig, 1916.

WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst.* — Oskar Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst. 2 vol. Berlin, 1914 (Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Dr. Fritz Burger).

WULFF. *Die Koimesiskirche in Nicäa.* — Oskar Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Strasbourg, 1903.

WULFF, *Beschreibung d. chr. Bildwerke.* — Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, t. III. O. Wulff, Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke. Teil I. Altchristliche Bildwerke. Berlin, 1909. Teil II. Mittelalterliche Bildwerke. Berlin, 1911.

ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen.* — E. Heinrich Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen. Un volume de texte et 4 vol. de planches. Berlin, 1916.

ZLATARSKI, *Geschichte.* — W. N. Zlatarski, Geschichte der Bulgaren. 1 und 2. Teil. Leipzig, 1918 (Bulgarische Bibliothek, herausgegeben von Weigand, nos 5 et 6).

OUVRAGES ANONYMES ET PÉRIODIQUES

Analecta Bollandiana. — Analecta Bollandiana. Paris-Bruxelles, 1882 sq.

Antike Denkmäler. — Antike Denkmäler herausgegeben vom kaiserlich Deutschen Archäologischen Institut. Berlin, 1891 sq.

Athenaeum. — The Athenaeum. Journal of Literature, Science and the Fine Arts. Londres, 1832 sq.

Beschreibung der Bildwerke der chr. Epochen. — Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. W. Vöge, Die Elfenbeinbildwerke. 2e éd. Berlin, 1902.

B. C. H. — Bulletin de correspondance hellénique. Δελτίον ἑλληνικῆς ἀλληλογραφίας. Athènes-Paris, 1877 sq.

Bul. arch. crist., Rome. — Bullettino di archeologia cristiana del commendatore Giovanni Battista de Rossi. Rome, 1869 sq.

Bul. Com. mon. ist., Bucarest, 1923. — Buletinul Comisiunei monumentelor istorice. Anul X-XVI. 1917-1923. Curtea Domneasca din Argeş. Bucarest, 1923.

Byz. Zeit. — Byzantinische Zeitschrift. Leipzig, 1892 sq.

Byzantion. — Byzantion. Revue internationale des études byzantines. Paris-Liége, 1924 sq.

Collezione paleogr. Vat. — Collezione paleografica Vaticana edita per ordine di Sua Santità Pio X P. M. a cura della Biblioteca Vaticana. Fasc. I. Miniature della Biblia cod. Vat. Regin. greco 1 e del Salterio cod. Vat. Palat. greco 381. Milan, 1905.

Drevnosti. — Drevnosti. Trudy Moskovskago Archeologičeskago Obščestva pod redakciej V. E. Rumjanceva. Moscou.

Glasnik. — Glasnik Srpskog Naučnog Društva. Belgrade, 1868 sq.

Izvestija B. A. D. — Izvêstija na Blgarskoto Archeologičesko Družestvo. Sofia, 1916-1920.

Izvestija B. A. I. — Izvêstija na Blgarskija Archeologičeski Institut. Sofia, 1921 sq.

Izvêstija R. A. I. v K. — Izvêstija Russkago Archeologičeskago Instituta v Konstantinopolê. Odessa, puis Sofia, 1896 sq.

Jahrbuch d. k. deutsch. arch. I., Berlin. — Jahrbuch des kaiserlichen Deutschen Archeologischen Instituts. Berlin, 1886 sq.

Jahrbuch d. k. preus. Kunstsamml. — Jahrbuch des königlichen Preussischen Kunstsammlungen. Berlin, 1880 sq.

Latmos. — Königliche Museen zu Berlin. Theodor Wiegand, Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. Band III, Heft I. Der Latmos. Berlin, 1913.

Il Menologio di Basilio II. — Il Menologio di Basilio II (cod. vaticano greco). 1 vol. de texte et 1 vol. de planches (Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, vol. VIII). Turin, 1907.

Le miniature nei codice cassinensi. — Le miniature nei codici cassinensi. Documenti per la storia della miniatura in Italia. Mont-Cassin, 1887-1899.

Le miniature nei rotoli dell' Exultet. — Le miniature nei rotoli dell' Exultet. Mont-Cassin, 1899-1907.

Mon. Piot. — Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris, 1894 sq.

Repertorium f. K. — Repertorium für Kunstwissenschaft. Stuttgart-Berlin, 1875 sq.

R. A. — Revue archéologique. Paris, 1844 sq.

Röm. Mittheil. — Mitteilungen des kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung. Rome, 1886 sq.

Il rotulo di Giosuè. — Il rotulo di Giosuè, codice vaticano Palatino greco 431, Ulrico Hoepli editore. 1 vol. de texte et 1 vol. de planches. Milan, 1905.

Sbornik nar. um. — Sbornik za narodni umotvorenija nauka i knižnina, izdava Blgarskoto Knižovno Družestvo. Sofia, 1890 sq.

Spas-Neredica. — Gosudarstvennyj russkij muzej. Freski Spasa-Neredicy. Léningrad, 1925.

Velikija četji minei. — Velikija minei četji. Dekabr, dni 6-17. Moscou, 1904 (Pamjatniki slavjano-russkoj pismennosti izdannyja imp. Archeografičeskoju Kommissieju).

Viz. Vrem. — Vizantijskij Vremennik izdavaemyj pri imperatorskoj Akademii Nauk, pod redakcieju V. G. Vasiljevskago i V. E. Regelja. Saint-Pétersbourg, 1894 sq.

Vodač. — Vodač za Narodnija Muzej v Sofia. Sofija, 1923.

Žurnal Min. N. Pr. — Žurnal Ministerstva Narodnago Prosvêščenija. Saint-Pétersbourg, 1837-1917.

SOMMAIRE

LA
PEINTURE RELIGIEUSE EN BULGARIE

INTRODUCTION

Les peintures qui font l'objet de ce livre appartiennent à des époques différentes et sont l'œuvre d'artistes de nationalités diverses, représentants des peuples qui possédèrent successivement, pendant la période qu'embrassent nos recherches, le territoire de la Bulgarie actuelle. La complexité de la vie politique du pays, durant cette époque (VIe-XVIe siècles), nous oblige à donner quelques indications sur les conditions historiques dans lesquelles se déployait l'activité artistique. Nous accomplirons cette tâche en traçant un précis schématique des événements politiques dans la partie orientale de la péninsule balkanique, à partir du VIe siècle jusqu'à l'époque turque, et en l'accompagnant d'un certain nombre de renseignements sur l'histoire de la civilisation dans le pays.

A cet exposé nous joignons une carte de la partie orientale de la Péninsule, avec une indication de toutes les localités mentionnées au cours de notre étude. Enfin, pour éviter toute redite au sujet des différents courants de l'art médiéval, nous essayerons, avant d'aborder notre thème, de caractériser sommairement ceux des aspects de la peinture chrétienne qu'on verra se refléter dans les œuvres conservées en Bulgarie.

Malgré les invasions des hordes barbares, qui depuis longtemps dévastaient le pays situé au sud du Danube, le territoire de la Bulgarie actuelle fit partie de l'Empire d'Orient jusqu'au VIIe siècle, jusqu'au moment où les tribus slaves envahirent la plaine danubienne et s'y installèrent définitivement. Toutefois, les Empereurs auraient peut-être réussi à restaurer la frontière et à assimiler à la culture antique ces peuplades primitives, comme ils l'avaient fait dans les régions méridionales de la Péninsule, mais une nouvelle invasion allait donner un autre cours à l'histoire des Balkans. Sous la conduite du khan Asparouch, les tribus hunno-turques des Bulgares franchirent en 679 le Danube et se répandirent dans la plaine au nord des Balkans. Forts de leur organisation militaire, les Bulgares soumirent les Slaves, pour former, entre le Danube et la chaîne du Balkan, à partir de la mer Noire jusqu'à la rivière Isker, un état vigoureux et redoutable, où l'élément bulgare se fondit vite avec la majorité slave, accepta sa langue, ses mœurs et ne lui imposa que son nom. Constituée en 679, la Bulgarie dépassa bientôt ses limites primitives. Malgré la résistance de ses voisins, des Grecs surtout, elle se développa et finit par constituer un état grandiose qui, à l'Ouest, atteignait Belgrade et la Macédoine, et, à l'Est, touchait le Dniester ; au Sud, ses frontières passaient dans les Rhodopes et au Nord se perdaient dans les steppes de la Pannonie. A cette époque, sous le règne des khans Crum et Omortag (802-831), la Bulgarie était certainement la force dominante dans les Balkans.

Les Bulgares, d'abord très hostiles au christianisme et même persécuteurs des chrétiens, se laissèrent peu à peu gagner par la culture de leurs voisins et adoptèrent eux-mêmes, en 864, le christianisme. Cet acte, dû au tsar Boris Ier, termina, dans la Péninsule balkanique, la longue période de la conversion des tribus slaves, et commença une nouvelle ère dans l'histoire de la culture bulgare. Le christianisme, reçu des mains grecques, orienta le pays vers Constantinople. L'adoption de l'alphabet slave, composé par les frères Cyrille et Méthode, ouvrit la voie à la culture européenne. Les Bulgares en profitèrent avec une rapidité étonnante, et déjà les règnes des successeurs de Boris, — des tsars Siméon et Samuel, — connurent une floraison, que l'on nomme à juste titre l'« âge d'or » de la culture bulgare.

Ces mêmes tsars augmentèrent encore leurs domaines en occupant toute la Macédoine, peuplée de Slaves, et même l'Albanie. Bien que, sous la pression des peuplades mongoles venues du Nord, les Bulgares aient été obligés d'abandonner leurs possessions transdanubiennes, les règnes de Boris et de Siméon avaient donné à leur empire, une prospérité économique et une importance politique qui ne furent jamais plus retrouvées.

Mais la puissance de cet état allait s'effondrer rapidement. Dès la fin du xe siècle, la partie orientale de la Bulgarie, avec Preslav comme capitale, tombe sous les coups du prince russe Svetoslav et de l'empereur Jean Tsimiscès (972). Les pays slaves, situés à l'ouest d'Ichtiman et des montagnes d'Étropole, formèrent alors un royaume à part connu sous le nom de « Bulgarie occidentale », dont la capitale, après quelques déplacements, s'établit à Prespa et à Ochrida. C'est de ces villes que les derniers rois du « premier empire » bulgare gouvernaient le pays de la Macédoine, de l'Albanie et de la région de Sredec (la Sofia actuelle). C'est là aussi, autour des lacs de Prespa et d'Ochrida, que la civilisation bulgare fut la plus brillante. Mais la situation politique de l'état était bien confuse, et les guerres affreuses qui se succédèrent pendant le long règne du tsar Samuel (980 à 1014), malgré la résistance héroïque des Bulgares aux troupes byzantines de Basile II, aboutirent quelques années après la mort de Samuel, au sac d'Ochrida et à la destruction définitive de l'état bulgare (1019). Le succès de Basile II lui valut, comme on le sait, le titre de Bulgaroctone, titre bien mérité, car, la victoire de l'empereur écarta une fois pour toutes une menace très réelle pour l'existence même de Byzance.

Depuis 1019, les terres qui faisaient partie du « premier empire » bulgare étaient transformées en provinces byzantines. Malgré une série d'insurrections, elles partagèrent le sort de l'Empire jusqu'en 1187. Ce siècle et demi de restauration byzantine, où le nom même de la Bulgarie a dû disparaître, remplacé par l'appellation antique de *Moesia*, fut une époque de troubles, à cause des invasions des Petchénègues, des Kumanes, des Normands. Les guerres incessantes des Byzantins exigeaient un effort continuel; les levées d'hommes et les réquisitions ruinaient la population. Le passage des Croisades ne fit qu'apporter un dernier désastre à la population bulgare, bousculée de tous côtés.

Toutefois les guerres et les invasions affaiblissaient le pouvoir byzantin, et ce n'est que grâce à ces conditions, défavorables pour les Grecs, que les chefs de l'insurrection de 1187, les frères Pierre et Assen, réussirent à fonder un « deuxième empire » bulgare, qui s'étendait autour de la nouvelle capitale, Tirnovo, entre le Danube et la chaine des Balkans. Profitant avec beaucoup d'habileté de la situation politique, très confuse dans les Balkans pendant la première moitié du xiiie siècle, les tsars bulgares de la dynastie d'Assen, et surtout Kalojan (1196-1207) et Ivan-Assen II (1218-1241) réussirent à consolider le nouvel état et à élargir ses frontières jusqu'à la côte de la mer Égée au Sud, et jusqu'à Belgrade et Prizren, à l'Ouest. Ce succès extérieur de la politique bulgare était accompagné d'une certaine prospérité économique; une civilisation remarquable se développa dans le pays entier et surtout dans la capitale de Tirnovo, qui, à partir de cette époque, devint le centre de la vie religieuse, littéraire et artistique.

La deuxième moitié du xiiie siècle fut une époque de décadence. Cette décadence fut provoquée par le problème de la succession du trône, par les conflits qui en furent la suite et déchirèrent le pays. En 1281, la dynastie des Assénides céda la place à des princes Kumanes et même Tatares. Les voisins s'emparèrent d'une partie du territoire bulgare, et des principautés, plus ou moins indépendantes de Tirnovo, se formèrent sur les frontières méridionales. Seule l'époque du tsar Théodore Vladislav (1295-1321) apporta un certain apaisement au pays continuellement dévasté. Ce prince sut imposer son autorité dans toute la Bulgarie, il reprit le littoral au Sud de la chaîne balkanique et traita avec les Byzantins, les Serbes et les Tartares. Il semble que cette politique extérieure ait eu une répercussion heureuse sur la vie à l'intérieur du pays, qui retrouva quelque prospérité.

Mais les troubles reprirent après 1323, quand la dynastie des Kumanes, à son tour, quitta le pouvoir. Profitant de la faiblesse des tsars, les provinces méridionales se détachèrent et formèrent une principauté indépendante de Tirnovo et protégée par Byzance.

L'interrègne ne dura pourtant pas longtemps car en 1324 monta sur le trône de Tirnovo un nouveau tsar, le prince de Vidin, Michel Šišman, qui fut le fondateur de la dernière dynastie du « deuxième empire » bulgare. Les guerres, que Michel Šišman mena avec beaucoup d'énergie contre les ennemis de l'unité bulgare et contre les états voisins eurent un résultat considérable, quoique la défaite de Velbuž (1330) ait obligé les Bulgares à renoncer définitivement à la dernière partie de la Macédoine qu'ils possédaient encore et qui passa entre les mains des Serbes. Le tsar lui-même tomba dans cette bataille et son neveu Ivan-Alexandre fut proclamé tsar de Tirnovo (1331-1371). Ce fut certainement le prince bulgare le plus important du xive siècle. Il assura au pays une floraison économique et une renaissance des lettres et des arts qui rappelle les temps d'Ivan-Assen II et de Siméon.

D'ailleurs, ce règne brillant ne fut pas moins orageux que les précédents. L'intelligence et la volonté ferme d'Ivan-Alexandre vinrent à bout de bien des difficultés qui menaçaient la Bulgarie. Il réussit à réunir sous son sceptre les terres du littoral de la mer Noire et des Rhodopes, mais il vit aussi deux événements qui annonçaient la fin prochaine de l'état bulgare. C'était, d'une part, l'attaque turque et, d'autre part, la dislocation de la Bulgarie en trois parties indépendantes. Ivan-Alexandre, de sa propre main, partagea son pouvoir entre ses deux fils, dont l'un lui succéda à Tirnovo et l'autre régna, à Vidin, sur le pays situé autour de cette ville. Enfin, le littoral de la mer Noire se constitua en principauté souveraine. Ce partage qui troubla profondément la Bulgarie, eut les pires conséquences pour la lutte de plus en plus exaspérée avec les Turcs. Cette lutte devait, comme on le sait, être fatale à tous les états slaves des Balkans.

D'année en année, le cercle se serrait autour des trois royaumes bulgares. Enfin, en 1393, tomba Tirnovo ; la même année, la principauté du littoral disparut sous les coups des Osmans, et en 1396, celle de Vidin eut le même sort. Quelques années plus tard disparut le dernier vestige de l'autonomie nationale : l'église autocéphale bulgare fut abolie et placée sous la direction du patriarche

de Constantinople (1402). A partir de ce moment, la Bulgarie n'était plus qu'une province de l'Empire turc et son histoire politique subit un arrêt jusqu'à la renaissance de l'état indépendant, en 1878.

Pendant la longue période de la domination turque, la vie intime du peuple bulgare, toute monotone qu'elle ait été, n'a pourtant pas été uniforme. Ainsi, l'époque comprise dans notre étude ne connut pas encore le régime terrible qui s'établit plus tard, vers la fin du XVIe siècle, et la structure sociale du temps de l'indépendance se conservait en bien des points. Ce libéralisme relatif se faisait sentir surtout dans la partie occidentale du pays, où la noblesse rurale maintenait, ne fût-ce qu'en partie, son importance administrative et économique. Ce fait aura sa répercussion sur l'histoire de l'art.

*
* *

Les décorations murales de la Bulgarie qui nous occuperont dans ce livre ne représentent qu'un des aspects de la vie religieuse et artistique du pays. On ne saurait, par conséquent se faire une idée du milieu où se développa l'art pictural bulgare, sans avoir quelque notion des monuments religieux et littéraires de la Bulgarie et des autres œuvres d'art. Les renseignements sur les fondations d'églises et de monastères, sur les embellissements et les restaurations, — témoignages du goût et de la culture artistique dans le pays, — ne sont pas moins précieux. Ces renseignements sont d'autant plus utiles qu'un grand nombre d'œuvres ont péri et que nous ne pouvons juger de l'importance du mouvement artistique en nous bornant à l'étude des monuments conservés.

Le christianisme fut apporté sur le territoire de la Bulgarie actuelle, comme dans les autres provinces de l'Empire romain, dès les premiers siècles de notre ère. Il se répandit très vite et trouva des adhérents particulièrement nombreux dans les grandes villes de l'intérieur, sur le littoral de la mer Noire et le long du Danube. A partir du IVe siècle, tout le pays possédait déjà une organisation régulière de chaires épiscopales et prenait activement part à la vie mouvementée de l'Église. L'importance des communautés chrétiennes de cette époque dans la partie orientale des Balkans est manifeste. Les nombreux évêques des Moesies, de la Scythie, de la Thrace, assistaient aux différents synodes du IVe, du Ve et du VIe siècles, Sardica (Sofia) fut même choisie pour être le siège d'un des conciles du Ve siècle. De nombreux martyrs, vénérés dans les différentes villes du pays et adoptés par toute la chrétienté, couvraient de gloire les églises pré-danubiennes et thraces.

Les monuments archéologiques montrent que le succès du christianisme était accompagné d'une floraison de l'art attaché au culte. Outre les inscriptions, conservées en nombre assez considérable, on trouve entre le Danube et la mer Egée, des séries de tombeaux ornés de peintures très soignées et une quantité d'églises des IVe, V^e, VIe et VIIe siècles. Sur le seul territoire de la Bulgarie actuelle, on en compte plus de quinze. Leur grandeur, que jamais plus tard ne pourront atteindre les sanctuaires bulgares, leurs formes variées et souvent très compliquées, la magnificence de leur construction, ainsi que la richesse du décor, témoignent d'une forte culture artistique. Des ensembles picturaux, quantité de sculptures, des émaux, des objets d'orfèvrerie, montrent que, du IVe au VIIe siècle, toutes les branches de l'art chrétien furent familières aux habitants des régions qui plus tard constitueront la Bulgarie. L'abondance de ces vestiges, après tant de siècles des plus dures épreuves, peut donner une idée de la diffusion de cet art à l'époque du christianisme primitif.

Au VIIe siècle, les invasions arrêtèrent cette activité. Du moins les renseignements sur la vie des églises, dans la partie nord-est de la Péninsule, manquent-ils complètement. La situation devait, par contre, être bien plus favorable dans les provinces méridionales, en Thrace et en Macédoine. En effet, l'organisation de l'Église y subsista, et la production artistique ne cessa pas non plus complètement. C'est au VIIIe et au IXe siècles que se placent les célèbres mosaïques de Saint-Demetrios à Salonique. C'est au IXe siècle aussi qu'un empereur de Byzance faisait venir de Thrace à Constantinople des ouvriers expérimentés dans les grandes constructions.

La région qui gardait pendant cette époque de troubles la tradition chrétienne devait s'étendre, vers l'Occident, jusque dans le pays montagneux de la Macédoine centrale, éloignée des grands chemins des invasions. On sait, en effet, qu'au début du IXe siècle, en tout cas bien avant la conversion officielle des Bulgares, la majorité des Slaves de la Macédoine étaient déjà des chrétiens. On y trouve, à cette époque, une série de sièges épiscopaux portant des noms slaves et desservant des communes chrétiennes slaves. La conversion au christianisme du tsar Boris (864) ne fit donc que donner une sanction officielle à un mouvement religieux commencé depuis longtemps, au moins dans les régions du sud et du sud-ouest du royaume bulgare. Il est certain par conséquent que, dès le début du IXe siècle, des églises et des images saintes étaient répandues dans les pays de la Macédoine, et que dans ces régions méridionales de la Bulgarie, une liaison immédiate devait se produire entre l'art chrétien pré-slave et l'art chrétien fait à l'usage des Slaves. Ce premier art slave, qui se trouve à la base du développement ultérieur des œuvres bulgares, héritait ainsi d'une tradition déjà séculaire dans les Balkans. D'ailleurs, un texte explicite vient corroborer cette thèse. En parlant de la conversion de Boris, l'archevêque d'Ochrida Théophylacte (auteur de la vie la plus véridique de saint Clément, le grand apôtre de l'Église bulgare à l'époque de Boris) raconte qu'on vit les Bulgares restaurer et orner magnifiquement les anciens temples chrétiens, qu'eux-mêmes et d'autres Barbares avaient démolis précédemment. Comme les arts nationaux de tous les peuples du bassin de la Méditerranée, l'art des Slaves balkaniques hérita immédiatement d'une tradition artistique qui existait dans le pays avant l'adoption du christianisme. Du temps du tsar Boris, le pays se couvrit d'églises. Des textes mentionnent sept grands temples édifiés sur l'ordre du tsar. Une basilique considérable, conservée en ruines à Aboba-Pliska, appartient peut-être à ce groupe de constructions. Nous apprenons aussi que, sur le lac d'Ochrida, Boris fit élever une église « des Saints Archanges » et un premier monastère. Des « Églises Blanches », aujourd'hui détruites, sur la Bregalnica en Macédoine, étaient dues à la largesse du même souverain. C'est dans un de ces temples qu'on transporta à cette époque les reliques des martyrs de Tibériopolis. Pendant cette période, la Macédoine restait le centre de toute activité chrétienne.

Le temps de Boris prépara le siècle de Siméon, le plus grand des tsars du « premier empire » bulgare. Élevé à Constantinople où il avait reçu une culture remarquable, Siméon s'efforça de transplanter la civilisation grecque dans son pays et les résultats de son activité furent vraiment brillants. Dans sa capitale, Preslav, dans les monastères environnants, il fonda une école littéraire, qui, sous la direction d'un certain nombre d'érudits bulgares passés par l'école grecque, entreprit une œuvre systématique de traduction : traductions de la Bible, des chroniques, des apocryphes et des légendes grecques,

auxquelles vinrent bientôt se joindre des compositions originales. La qualité de ces écrits ainsi que leur nombre et l'intelligence du travail, exécuté selon un plan prémédité, assurèrent à l'œuvre de Siméon, une importance qui dépassa les frontières bulgares. En effet, les livres slaves de Preslav se trouvent à la base de la littérature médiévale de tous les Slaves orthodoxes.

A côté de cette école, attachée à la cour de Siméon et dirigée par lui-même et par les princes de l'Église bulgare, une autre déploya son activité en Macédoine, en continuant l'œuvre de saint Clément. Ses œuvres, traitant des sujets plus simples et les exposant dans une langue plus populaire, s'opposent aux compositions des théologiens et des historiens de Preslav. L'école princière du nord-est de la Bulgarie faisait pendant à l'école macédonienne, qui s'adressait aux masses.

Les constructions monumentales de l'époque de Siméon ont disparu presque complètement. Une description confuse, mais fort élogieuse, du Palais du tsar à Preslav, nous permet pourtant de penser que les arts plastiques n'étaient pas moins florissants que les lettres. L'influence constantinopolitaine qui, à partir de ce moment, devient prépondérante dans les œuvres écrites bulgares, devait probablement se faire sentir aussi dans les arts de l'architecture et de la peinture. Mais, parallèlement, un courant asiatique existait dans le pays : nous en trouvons une indication dans les restes d'une décoration murale en céramique d'un goût tout oriental, trouvés aux environs de Preslav et appartenant à l'époque de Siméon.

L'œuvre de Boris et de Siméon dans le domaine des lettres et des arts fut continuée par leurs successeurs, malgré les difficultés politiques et sociales et les guerres incessantes dans lesquelles la Bulgarie était engagée. Les monuments conservés font presque complètement défaut pour les règnes de Pierre et de Samuel, mais nous savons néanmoins que Samuel éleva des palais dans ses nouvelles résidences de Prespa et d'Ochrida. La basilique de Saint-Achilios (dans l'une des îles du lac de Prespa), que Samuel fit construire pour recevoir les reliques de ce saint apportées de Larisse, se voit encore, et le mur de son abside portait, il y a quelques années, les noms des chaires épiscopales du patriarchat bulgare. Nous savons également que c'est de l'époque des derniers tsars du « premier empire » que datent les grands monastères bulgares, fondés par les premiers anachorètes, saint Jean de Rila, saint Joachim d'Osogov, saint Prochore de Pšin, saint Gabriel de Lesnovo. L'effort des tsars et des moines bulgares, malgré le nombre restreint des renseignements dont nous disposons, témoigne, somme toute, d'un goût persistant pour les constructions monumentales, aussi bien que pour les œuvres écrites. Il semble pourtant qu'en Bulgarie le développement des arts plastiques pendant le « premier empire » aurait été bien plus important, si les masses du peuple étaient restées dans la voie de l'orthodoxie. Or, c'est précisément au xe siècle que le succès des Bogomiles détacha de l'Église les plus dévots des Bulgares, qui, suivant l'enseignement iconoclaste de la secte, condamnaient les images saintes et les objets de culte, et niaient même la nécessité des églises. L'effet négatif de cette conception hostile aux arts plastiques sur le développement de l'architecture et de la peinture chrétiennes en Bulgarie n'est point sans importance.

Les renseignements sur la vie religieuse et artistique en Bulgarie pendant la domination byzantine, au xie et au xiie siècle, sont bien pauvres. On ne saurait d'ailleurs s'attendre à une activité considérable dans ces domaines, à une époque où l'élément le plus éclairé de la société bulgare était réduit à l'impuissance par le joug étranger, et les Byzantins eux-mêmes n'avaient aucune raison d'entreprendre des constructions importantes dans une province continuellement menacée par des invasions mongoles. Nous savons pourtant que l'empereur Romain Diogène (1067-71) fonda et installa un monastère à Virpin, près de Skoplje, que le « grand domestique » d'Alexis Comnène, Grégoire Pakourianos, édifia un autre couvent considérable à Bačkovo, près de Stenimachos (Stanimaka) et que d'autres fondations encore étaient faites par des membres de la famille impériale et par les hauts fonctionnaires de la cour de Byzance dans la Thrace méridionale. Les monuments archéologiques complètent quelque peu ces indications. A part Bačkovo, dont les constructions datent en partie du temps de son fondateur, nous trouvons des œuvres de l'époque byzantine à Sofia (église de Saint-Georges), à Boiana, à Mésembrie (« Vieille Métropole »). A ces monuments d'art grec viennent se joindre des manuscrits bulgares historiés, qui, eux aussi, datent des xie et xiie siècles et proviennent surtout des régions sud-ouest de la Bulgarie. C'est là, en effet, dans les parties du pays les plus éloignées des grands centres de culture grecque, que semble s'être réfugiée l'activité de la civilisation nationale, restreinte peut-être aux œuvres littéraires et à l'art du chevalet.

Une ère nouvelle commença avec la restauration de l'état bulgare indépendant. A en croire les sources écrites et les monuments conservés, l'époque des xiiie et xive siècles fut particulièrement favorable à l'expansion des arts en Bulgarie. Comme Siméon et Samuel, les tsars de la dynastie des Assenides étaient grands constructeurs de palais, d'églises et de monastères. Les tsars de la première moitié du xiiie siècle, et entre tous Ivan-Assen II, s'occupèrent de l'embellissement de la ville princière du « deuxième empire », et on vit bientôt Tirnovo devenir aussi la capitale des arts et des lettres. Les deux places-fortes, le Carevec et la Trapesica, s'élargirent pour abriter les maisons royales et les habitations des boïars, resplendissantes de richesses ; des églises et des chapelles s'élevèrent par dizaines, décorées de peintures murales et de mosaïques. Les tsars, pieux et fiers de l'importance de leur capitale, firent apporter de différents lieux les reliques de plusieurs saints d'origine bulgare ou grecque et les déposèrent dans les nouvelles églises de Tirnovo, qui devenait un centre de pèlerinage important. Autour de ces sanctuaires s'établirent des moines. Dans l'organisation des monastères, les tsars se mirent également à la tête du mouvement. En effet, c'est encore Ivan-Assen II qui prit l'initiative, en élevant au milieu de la ville la « Grande Laure », dédiée aux Quarante Martyrs (1230). D'autres tsars le suivirent, et bientôt on vit dans toute la vallée de la Jantra et sur les montagnes de Tirnovo se construire des monastères, souvent considérables. Entourée de cette chaîne de couvents, remplie d'églises et de chapelles, avec ses processions, ses reliques et ses palais impériaux qui dominaient la ville du haut du Carevec et de la Trapesica, Tirnovo devait bien rappeller Byzance. Comme Kiev, comme Ani, c'était avant tout une résidence princière construite suivant la conception byzantine.

Aussi était-ce dans cette deuxième « ville de tsar » (« Carigrad » = Byzance), que se concentraient non seulement l'activité politique des tsars, mais aussi la vie littéraire et artistique. A côté du patriarche, qui siégeait à Tirnovo, les tsars présidaient les Conciles religieux, et dirigeaient les affaires de l'Église. C'est de Tirnovo également que sortirent les écrits les plus importants de l'époque ; on voit, d'après les nombreuses dédicaces aux tsars régnants, que les empereurs étaient également des protecteurs des lettres et que par leurs commandes ils dirigeaient le goût public. Ivan-Assen II et Ivan-Alexandre, suivis par d'autres tsars, se plaisaient certainement au rôle de Mécènes. Du temps d'Ivan-Alexandre en

tout cas une véritable école d'écrivains ecclésiastiques et de chroniqueurs, de copistes et de calligraphes, se tenait à Tirnovo travaillant sous la protection du tsar et pour son propre usage.

Le mouvement créateur issu de Tirnovo, rayonnait au loin et jusque dans les pays étrangers. Ainsi les œuvres littéraires bulgares se répandirent en Serbie, dans les provinces transdanubiennes et en Russie. D'autre part, des écrivains formés à l'école de Tirnovo, allaient en porter les œuvres et la culture bulgares dans les autres pays slaves ou de civilisation slave. L'influence de Tirnovo a dû se faire sentir dès le début du XIIIe siècle. Nous avons, en effet, des témoignages de l'activité d'une série de tsars, en commençant par Assen II, dans le monastère de Virpin, près de Skoplje, et des renseignements sur les dons faits par Ivan-Assen II aux monastères de la Lavra et du Protaton, au Mont-Athos. Ivan-Assen II s'efforça même à un certain moment, de mettre la « Sainte-Montagne » sous l'autorité du patriarche de Tirnovo. Mais, si l'effet de cette tentative ne fut que passager, les tsars bulgares ne cessèrent, pendant le XIIIe et le XIVe siècles, de prodiguer leurs largesses aux couvents athonites. Le monastère de Zographou (Ζωγράφου) surtout fut l'objet de l'attention des Bulgares. C'est là que se fixèrent de préférence les moines bulgares ; c'est ce couvent aussi que plusieurs générations de tsars, ancêtres d'Ivan-Alexandre, et ce tsar lui-même, soutenaient de leurs bienfaits.

En général, Ivan-Alexandre fut un grand constructeur. Il déclare dans une de ses chrysobulles, que toutes les églises, les grandes « Laures », comme les petites chapelles, font l'objet de ses préoccupations. En effet, nos renseignements, trop maigres, nous apprennent pourtant qu'on lui doit la fondation de la « Sainte-Montagne » du Mont-Vitoša, qu'il édifia une église et des constructions importantes dans le « désert » de la Paroria (dans les Rhodopes orientales) et au monastère Kelifarovo, près de Tirnovo. Il fut, suivant le mot d'un contemporain, « amateur des moines » ; on le croit volontiers en voyant le développement que prit sous son règne la vie monastique en Bulgarie. Du Mont-Athos, de l'Olympe, de Constantinople, des moines grecs, bulgares et autres, venaient en Bulgarie pour jouir de la protection et des bienfaits du tsar. Aussi, c'est sous le sceptre d'Ivan-Alexandre que s'épanouit l'enseignement des ascètes athonites, connus sous le nom d'« hésychastes ». Ces mystiques et ces anachorètes peuplèrent les monastères du pays et en fondèrent des nouveaux. Les nombreux couvents de la Paroria, d'Eminé (près de Mesembrie), des environs de Tirnovo, de la région de Červen (Bulgarie du Nord) et, à côté de ces couvents, les κελλία rupestres, taillés dans les rochers du Balkan, toutes ces habitations monastiques, vivaient d'une vie religieuse intense, dirigée par Théodose et d'autres élèves bulgares de Grégoire le Sinaïte. Théodose et ses adhérents étudiaient le grec, fréquentaient à Constantinople, étaient liés d'amitié avec le patriarche de Byzance, se déclaraient prêts à limiter l'indépendance de l'Église bulgare vis-à-vis du patriarcat constantinopolitain. Ainsi imprimèrent-ils un caractère tout byzantin à cette culture bulgare qui se concentrait autour de Tirnovo vers le milieu du XIVe siècle. Malheureusement, les dévastations turques qui suivirent cette époque, ne laissèrent presque aucune trace des constructions monumentales érigées par Ivan-Alexandre ou durant son règne pour les « hésychastes ». Cette perte nous prive certainement des meilleurs monuments de l'art plastique qui devaient correspondre aux œuvres remarquables des écrivains bulgares de la même époque.

L'invasion turque a été funeste pour la civilisation bulgare. L'activité littéraire et artistique se réfugia dans les monastères, elle y put encore produire, mais sans l'élan créateur de l'époque de l'indépendance. La vivacité de la foi chrétienne et du sentiment national préserva les Bulgares d'un arrêt complet ; mais les productions de l'époque turque, surtout à partir du XVIe siècle, apparaissent entièrement figées et même déformées, sous les mains d'auteurs ou d'artistes sans culture. Le joug turc, suivi de la domination grecque dans la direction de l'Église, non seulement priva les Bulgares d'une vie religieuse et artistique intense, mais leur enleva aussi en grande partie les reliques de leur passé. Les Grecs, d'une part, attaquèrent à plusieurs reprises les monuments bulgares, brûlant les manuscrits, effaçant les inscriptions historiques ; les Turcs, d'autre part, saccageaient et incendiaient les églises et les couvents. A ces actes de vandalisme des premières guerres succéda une destruction plus lente, mais aussi plus radicale, effectuée par les Musulmans installés en masse dans les anciennes villes et les villages alors que les Bulgares s'étaient réfugiés dans les montagnes. Utilisées comme carrières de pierres et de chaux, les églises et autres constructions bulgares devaient disparaître complètement. La densité de la population musulmane sur le territoire bulgare était beaucoup plus forte que ne fut l'immigration turque en Macédoine et en Serbie. Ainsi s'explique, pour une bonne part, l'étonnante inégalité qui se remarque, en ce qui touche le nombre des monuments chrétiens du moyen âge, entre la Bulgarie et les régions occidentales de la Péninsule.

*
* *

On sait que, pendant la période qui nous occupe, les pays soumis à l'influence de l'art byzantin n'ont pas été toujours les mêmes et que leurs relations avec Byzance ont varié. Pendant la période pré-iconoclaste l'Empire occupe de vastes régions et sur toute son étendue fleurit un art sensiblement uniforme. Mais Byzance même joue un rôle peu important dans la constitution de cet art, et les œuvres nées à Constantinople n'ont pas un type caractérisque. Par contre au début du second millénaire, Byzance conquiert la suprématie artistique, mais son influence s'exerce sur un champ plus limité : au delà des frontières restreintes de l'Empire, les pays orthodoxes, les états slaves en tête, créent des écoles d'art sous sa direction immédiate ; au contraire, le monde latin se fraye une voie indépendante et n'emprunte que par accident tel ou tel élément à l'art « byzantin [1] ». Enfin, l'Orient chrétien s'émancipe lui aussi jusqu'à un certain point. Ainsi les caractères byzantins de la peinture bulgare varient suivant l'époque où on la considère : les œuvres du VIIe siècle sont nées de l'art chrétien dont l'esprit remplit toute la chrétienté, y compris Byzance. Au contraire, depuis le Xe jusqu'à la fin du XVe siècle ses monuments ne peuvent se comparer qu'aux œuvres inspirées par l'esthétique de Byzance ou répandues dans l'Empire d'Orient, mais indépendantes de l'art latin contemporain (les points de contact avec celui-ci ne s'expliquent à cette époque que par l'origine commune des deux branches de l'art chrétien).

Nous venons d'indiquer les limites chronologiques qui séparent en deux périodes la peinture de l'Orient chrétien. Comme toutes les divisions, celle-ci est sans doute artificielle. On peut invoquer pourtant en sa faveur de bonnes raisons. Les arguments qui nous paraissent décisifs concernent la forme. Par la forme, en effet, nous pouvons distinguer dans ces divers pays une peinture pré-iconoclaste, et une peinture post-iconoclaste.

1. J'entends ici sous le terme « byzantin » l'art issu de la région de Constantinople au début du second millénaire, et qui s'oppose nettement à l'art de l'Orient chrétien.

Tous les monuments de la première période (VIe-VIIIe siècles) qu'ils soient en Mésopotamie, en Anatolie, en Égypte, dans les Balkans ou même en Italie, portent l'empreinte du style hellénistique abâtardi : les têtes sont caractéristiques à cet égard, avec leur forme ronde, leurs joues et leur menton énormes, les cheveux courts, le front bas, sous lequel étincellent une paire d'yeux ronds démesurément agrandis. Avec les progrès de la schématisation qui, de siècle en siècle, s'accuse davantage, le modelé disparaît, les visages plats deviennent ainsi plus larges, les mentons plus grands, les cheveux pareils à un étroit bandeau semblent collés aux crânes. Mais malgré ces déformations, qui aboutissent à des masques inexpressifs, on reconnaît les têtes potelées et épanouies de l'art hellénistique. Les mosaïques de Ravenne, de Rome, de Parenzo, de Salonique, les fresques de Baouît et de Rome, toutes les œuvres de l'art monumental où figure un personnage et même les portraits de cette époque, ne s'écartent guère du type « à tête ronde ». Toutes les figures sont revêtues d'amples vêtements à plis plus ou moins verticaux et parallèles, à travers lesquels on ne devine pas la forme du corps. La silhouette générale est massive, rudimentaire. Au VIe siècle, dans la manière de traiter les étoffes, on sent encore le désir de reproduire les lourds tissus somptueux, mais cette qualité n'apparaît que dans les meilleurs exemplaires. Les productions grossières des artisans, surtout au VIIe et au VIIIe siècle, offrent de longs plis souvent tracés comme des bandes parallèles sur un fond monochrome et plat. Le dessin des mains aussi est coupé selon une formule caractéristique : un contour sombre, rempli par une couleur uniformément étalée, de longs doigts sans os qui ne se plient pas aux articulations, mais se recourbent souplement, surtout aux extrémités.

Le prototype hellénistique est sensible non seulement dans la figure humaine, mais aussi dans la composition des scènes. Sans parler d'une foule de motifs isolés empruntés aux scènes de genre de l'art hellénistique, ou dessinés à leur imitation, pour représenter des sujets bibliques ou évangéliques, la conception même des scènes continue l'illustration traditionnelle qui s'attachait aux scènes anecdotiques. Le problème de la « composition » n'est pas abordé : l'illustration s'intéresse à l'exactitude des sujets représentés, non à l'harmonie de la composition. Il arrive donc souvent que des cadres étroits soient remplis de volumineuses figures dont la tête et les pieds s'appuient aux bordures horizontales ; les personnages, les architectures, les accessoires entassés occupent plus ou moins le champ du tableau. La répartition dépend seulement des exigences du sujet et n'obéit à aucun système d'équilibre des masses. Cette indifférence à l'ordre et le goût prédominant de l'illustration ont conduit à un genre dépourvu de toute composition, comme la frise avec ses scènes simplement juxtaposées.

De ce fait, on peut rapprocher le souci d'emplir le tableau qui nous frappe dans certaines scènes de la même époque, où les figures fourmillent en dépit de l'harmonie et de la clarté. Avec les progrès du schématisme, les groupes et les foules se transforment en un entassement de têtes ou de sinciputs, qui surmontent les figures du premier plan et prennent parfois l'aspect bizarre de piliers, de colonnes, de pyramides ou de monceaux irréguliers appuyés au cadre.

Enfin, sinon à Ravenne, du moins dans les fresques romaines, les mosaïques de Salonique, les peintures de Baouît, l'architecture de l'ensemble d'une décoration est sacrifiée à l'intérêt de chaque sujet particulier. La diversité de caractère de chaque série, la différence des proportions, le défaut de liaison entre le tableau et son emplacement contribuent à enlever à cette peinture une bonne part de sa valeur décorative.

*
* *

Les mosaïques de Saint-Démétrios à Salonique sont des survivances isolées de la peinture monumentale dans les régions avoisinant Byzance, pendant les siècles iconoclastes. En Italie et en Égypte, on continue les formes du VIe siècle ; quant à Byzance, on ne sait ce qui s'y passe. Pour parler plus exactement, les sujets des décorations byzantines, au temps des empereurs iconoclastes, peuvent être plus ou moins reconstitués, mais sur la forme, le style, on n'aurait presque aucun renseignement sans les fresques de Kusseir-Amra, en Arabie, qui sont probablement peintes par des Byzantins. Si l'on en juge d'après elles, le style des personnages et des têtes, les mains, les draperies des peintures byzantines, à ce moment, sont dans l'esprit des autres décorations chrétiennes de l'époque.

Cependant, vers le IXe ou le Xe siècle, le style de la peinture monumentale authentiquement byzantine a dû subir un changement d'orientation comparable à celui que nous observons dans la peinture de chevalet de la même époque, et qui aboutit, au XIe siècle, à la reconstitution d'un type défini de décoration. Malheureusement, nous ne possédons aucune décoration incontestablement byzantine antérieure au XIe siècle, et nous ne pouvons par conséquent, assister au passage du type pré-iconoclaste au type nouveau, proprement byzantin, qui nous est connu par tant d'admirables monuments des XIe et XIIe siècles.

La distribution géographique de ces peintures ne coïncide pas avec celle des peintures pré-iconoclaste. Leur origine est à Byzance, d'où ce genre rayonne en Grèce, en Serbie, en Bulgarie, en Russie, jusqu'à la Baltique, et au Caucase. Il pénètre également en Italie, mais comme un art importé, qui coexiste auprès du type décoratif latin. Celui-ci dérive de l'art chrétien pré-iconoclaste, tandis que l'art venu de Byzance au XIe et au XIIe siècles contient de nombreux éléments nouveaux. En quoi consistent-ils ?

Si les peintures pré-iconoclastes, et particulièrement celles du VIIe au VIIIe siècles, présentent plutôt des accumulations de sujets différents, que des compositions bien ordonnées, les monuments byzantins, par contre, présentent des ensembles bien construits, où chaque partie concourt à l'idée générale. Dans les peintures du VIe au VIIIe siècle, une scène n'est jamais prétexte à une composition ; l'arrangement de cette scène dépend du sujet, inséré au petit bonheur dans des cadres étroits, sans tenir compte de la grandeur des figures. Dans les œuvres byzantines tout se passe autrement : un subtil calcul proportionne les figures au cadre où elles s'insèrent librement, mais sans y être comme perdues. Les figures et les accessoires se groupent harmonieusement, et le sujet lui-même se subordonne à ces masses. Pour obtenir la clarté de la composition, tout ce qui est inutile est supprimé. Il ne reste qu'un minimum d'accessoires, de paysages et même de figures : la scène n'est qu'une indication symbolique du sujet. La recherche du laconisme et de la sévérité de la composition excluent le ruban ininterrompu des scènes juxtaposées et l'abondance excessive des personnages. Le laconisme fait disparaître aussi l'illustration hellénistique faite de scènes de genre.

Il reste une sorte d'abstraction, dans l'esprit de l'art grec classique du Ve siècle avant Jésus-Christ. On sait que, à d'autres égards, encore, la peinture byzantine se rapproche de l'art antique, notamment dans les attitudes, les gestes, le dessin des draperies enveloppantes mais qui laissent deviner la

forme du corps. La peinture byzantine se souvient des modèles antiques, en les choisissant, non pas parmi les œuvres que lui offraient les derniers siècles de l'art gréco-romain du paganisme, mais dans les œuvres classiques du v[e] et du iv[e] siècle. Ce fait explique comment la tendance au monumental et la grâce vivante des figures s'allient dans les œuvres du xi[e] siècle. De là vient l'harmonie de ce rythme lent qui organise ces images issues d'œuvres isolées de la statuaire.

A mesure que se développe et se précise le style, un nouveau type de tête apparaît qui, sans chercher à individualiser chaque visage, atteint pourtant à une grande expression spirituelle. A la place des masques ronds et sans vie des vii[e] et viii[e] siècles, on voit apparaître un ovale aminci, un peu elliptique, aux traits caractérisés, mais conservant toujours une certaine douceur humaine, qui oppose ces faces aux visages terribles et sévères de l'Orient.

Ainsi, quant à la forme, la peinture byzantine du xi[e] siècle et des siècles suivants, apporte un système de décoration caractérisé par la rigueur de la composition qui marque l'avènement d'un nouveau classicisme. En même temps, les personnages et les draperies s'inspirent de l'art grec et les têtes s'humanisent. Si les peintures monumentales des vi[e] et viii[e] siècles sont la dernière expression de l'art gréco-romain mourant, qui se transforme mais ne se renie point, les peintures des xi[e] et xii[e] siècles représentent une étape nouvelle, une création.

Cette opposition entre deux époques séparées par la période iconoclaste répond tout à fait aux différences qui distinguent la littérature grecque avant et après la sombre époque de la décadence qui va du milieu du vii[e] siècle jusqu'à la fin du viii[e]. Jusqu'au règne d'Héraclius, la langue et les formes littéraires conservent l'empreinte de la tradition antique — qui se meurt, mais dure encore — et le nouvel élan créateur, la nouvelle période d'activité littéraire commence seulement au ix[e] siècle.

A ce moment la dynastie des empereurs macédoniens monte sur le trône, et, dans l'art, naissent les premiers essais du style nouveau. Formes littéraires et formes d'art se renouvellent parallèlement : à la tendance vers une composition rigoureuse inspirée des modèles antiques, correspond « l'atticisme », cet effort plus ou moins heureux pour faire revivre à Byzance, aux xi[e] et xii[e] siècles, la langue classique et la pureté des formes littéraires anciennes.

Les mosaïques de Daphni et de Sainte-Sophie de Kiev sont contemporaines des brillants écrits d'un Psellos ou d'un Eustathe.

*
* *

Les mosaïques de Kachrié-Djami et les autres décorations de l'époque des Paléologues ne doivent pas, quant à la forme, être séparés des monuments du xi[e] et du xii[e] siècle, du moins ne s'en distinguent-ils pas aussi nettement que le style des vi[e], vii[e] et viii[e] siècles se distingue de la manière des x[e], xi[e] et xii[e]. La peinture monumentale byzantine du xiv[e] siècle continue, tout en les modifiant, les procédés des siècles antérieurs.

La peinture abstraite, *antiquisante*, du xi[e] et du xii[e] siècle, comme la littérature contemporaine de Constantinople, est une création artificielle de la culture raffinée et de la haute société byzantine. A l'écart de la vie et préoccupée surtout de problèmes formels et d'antiquités, elle évolue sans cesse en s'éloignant des formules simples mais claires, vers une rhétorique de plus en plus recherchée et fleurie,

abandonnant la puissance des formes monumentales pour la somptuosité et le pathétique d'un expressionisme exagéré.

Dès le xii[e] siècle, cette tendance produit des effets sensibles ; les monuments des xiv[e] et xv[e] siècles offrent tout un arsenal de formules grandiloquentes. Toutefois, dans la forme des têtes, des attitudes, des gestes, des draperies, on ne voit pas, — si on les compare aux monuments du xi[e] et du xii[e] siècle, — apparaître d'idées nouvelles, qui auraient pu naître de l'observation de la nature ou être empruntées à la pratique d'un autre art contemporain.

Il n'y a pas de courant réaliste à proprement parler. Au contraire, la recherche du style fleuri, le pathos artificiel éloignent de l'observation directe de la vie. Les proportions démesurées, les attitudes forcées, les draperies emportées par un tourbillon sont beaucoup plus loin de la nature que les personnages des peintures du xi[e] siècle. Dans les visages, on remarque plutôt la recherche de l'effet que le désir de rendre l'aspect naturel d'une tête vivante. A cet égard aussi, les peintures de l'époque des Comnènes sont beaucoup plus réalistes que celles de l'époque des Paléologues. Le réalisme est absent aussi de ces paysages violents qui vont jusqu'à accumuler des architectures fantastiques, qui transforment les montagnes en rochers entassés et terminés par des cimes découpées en zigzags ou comme déviées par le vent. Ce sont, là aussi, des éléments destinés à exagérer la stylisation.

Nous ne trouvons entre le xii[e] et le xiv[e] siècle pas plus d'emprunts aux autres arts contemporains que d'imitation de la nature. Au point de vue de la forme, tous les éléments qui caractériseront le style des peintures des xiv[e] et xv[e] siècles, sont déjà visibles au xii[e]. En outre, beaucoup de poncifs de visages, de vêtements, d'attitudes et même de mouvements sont les mêmes. Il est important de remarquer, enfin, que les œuvres du xiv[e] siècle sont toujours fidèles, dans leurs grandes lignes, à ce principe de la composition rigoureuse, formulé par l'art byzantin au xi[e] siècle ; le système de la répartition des masses, de la proportion définie entre la grandeur des figures et le champ du tableau, en découle nécessairement. En un mot, les caractères formels de la peinture du xiv[e] et du xv[e] siècle reposent entièrement sur le style des siècles antérieurs.

C'est à cette même conclusion qu'on aboutit en observant une multitude de faits qui, à première vue, séparent les peintures du xiv[e] siècle des œuvres de l'époque des Comnènes. En effet, abandonnant la sobriété de l'art byzantin « classique », les peintres du xiv[e] siècle peuplent leurs décorations de scènes narratives sans reculer devant un sujet mouvementé ou compliqué ; ils remplacent l'iconographie laconique de leurs devanciers par des schémas enrichis de nombreux détails pittoresques ; ils étalent, enfin, sur les parois des églises un décor somptueux et riche en éléments que les œuvres des xi[e] et xii[e] siècles ignoraient complètement. En face de ces innovations, on croirait d'abord à un puissant génie créateur. Mais vues de plus près, les scènes animées qui semblaient copiées sur nature, les éléments pittoresques de l'iconographie, les divers motifs de l'ornementation perdent vite — à quelques exceptions près — le charme de créations nouvelles. Les scènes narratives remontent aux cycles d'illustrations, composés par le plus ancien art chrétien, l'iconographie reprend souvent des motifs de l'art des v[e] et vi[e] siècles et les « nouveaux » procédés de la décoration du xiv[e] siècle répètent des modèles fréquemment employés à l'époque pré-iconoclaste.

C'est donc une vraie « renaissance » d'un art ancien qu'on observe en examinant les peintures murales de l'époque des Paléologues, et ce sont précisément les éléments méconnus par les décorations

des deux siècles précédents qui en fournissent la preuve décisive. Du temps des Comnènes les artistes voyaient l'antiquité surtout à travers la statuaire grecque qui, sans aucun doute, les inspira dans leurs meilleures créations. Les peintres de l'époque des Paléologues, toujours tournés vers les modèles antiques, s'attachaient aux traditions de cet art chrétien très ancien qui, lui-même, était tout imprégné de formes hellénistiques. Il n'y eut donc, d'époque en époque, qu'un changement de point de contact avec l'art antique ; le fond du mouvement artistique resta le même. En continuant, — comme nous venons de le dire, — les traditions des siècles précédents au point de vue formel, le XIVe siècle restait également fidèle aux pratiques byzantines, même quand il semblait entrer dans des voies nouvelles.

Qu'on imagine l'évolution de cet art byzantin tendant, non pas à se rapprocher de la nature, mais à rechercher le pathétique, le pittoresque, le décoratif, l'effet, et l'on va vers un art surtout formel, on passe du classique au baroque. Quand on connaît le goût de l'époque des Comnènes et des Paléologues pour l'antiquité, on peut considérer comme tout à fait normale cette espèce d'évolution vers un « académisme ».

On peut apercevoir un parallèle, ici encore, avec la littérature où il n'y a pas de rupture entre le siècle des Comnènes et celui des Paléologues. Commençant au IXe siècle et florissante dès le XIe, la littérature byzantine évolue sans interruption jusqu'à la fin de l'Empire, en se réduisant de plus en plus à n'être qu'une création artificielle des humanistes à l'usage d'une aristocratie. Par sa volonté méthodique d'imiter l'antiquité, elle avait déjà bien peu de contact avec la langue parlée et vivante, mais, continuant à graviter sur elle-même, et obéissant aux goûts d'une élite, elle devint de plus en plus raffinée et atteignit, sous les Paléologues, son maximum de subtilité. A ce moment, elle est le résultat final d'une poussée régulière qui commence, sinon au IXe, du moins au XIe siècle.

Signalons enfin, dans les lettres du XIVe et du XVe siècle, un fait nouveau qui pourrait être relié à l'évolution de la peinture. Les humanistes du XIe et du XIIe siècle, admirateurs des modèles antiques, copièrent fidèlement les anciens textes, les reproduisant tels quels ; les écrivains du XIVe et du XVe siècle, qui cherchaient aussi leur inspiration chez les anciens, ne se gênèrent pas pour les fondre, les compléter et les adapter à leurs idées. Ne constatons-nous pas le même phénomène dans la peinture sous les Paléologues, où toute la série des modèles antiques apparaît, mais profondément remaniés et transformés pour des fins nouvelles ?

* * *

Les pages précédentes concernent les peintures de tous les siècles compris entre le VIe et le XVe. Nous avons donc parcouru à peu près tout le chemin que nous nous étions assigné. Il reste cependant une catégorie de monuments auxquels nous n'avons pas encore fait allusion. On a découvert, il y a une vingtaine d'années, dans l'Italie méridionale et en Cappadoce, des grottes contenant des peintures du Xe au XIVe siècle. Elles sont toutes d'une exécution négligée, œuvres d'artisans locaux, mais présentent un intérêt iconographique particulier. Leur style n'est pas moins curieux.

Nous y trouvons, au temps de l'épanouissement de l'art byzantin classique et dans les limites même de l'Empire, une œuvre marquée de tous les caractères qui définissent l'art pré-iconoclaste : un système souvent chaotique de décoration, une composition inorganique, inspirée par le désir d'illustrer des textes, des scènes formant une frise continue, des têtes rondes avec toutes leurs particularités, les amples vêtements aux plis droits ne laissant pas deviner le corps. Ces nombreuses peintures, très semblables, bien que séparées par des milliers de kilomètres, sont évidemment des produits d'un art populaire qui se développait parallèlement au grand art byzantin, sous les empereurs macédoniens et les Comnènes. Comme tous les arts populaires, il crée, si l'on peut parler ici de création — ou plutôt il simplifie, les formes déjà usées et surannées de l'art savant, et continue ainsi à satisfaire les goûts sans prétention des gens simples. A l'époque où remontent ces peintures rupestres, aux confins de la Syrie ou en Italie, on sent vivement la différence entre l'art nouveau à l'usage des hautes classes sociales et l'art populaire, nourri aux vieilles sources de la tradition que conservaient les « adorateurs d'icones», à travers les siècles de persécution. Cette tradition pré-iconoclaste se prolonge obstinément, semble-t-il, dans des coins perdus, isolés, surtout peut-être dans les milieux monastiques où elle conduisit la main de quelques miniaturistes. L'attachement à cette tradition explique la différence entre les mosaïques du monastère de Saint-Luc en Phocide, et le style de presque toutes les peintures du XIe et du XIIe siècle. La différence entre Saint-Luc et Daphni n'est pas tant celle qui sépare deux moments d'une évolution, que celle qui distingue deux séries d'origine diverse, parfois reliées, dans des cas isolés, par des éléments intermédiaires. Les peintures de Spas-Neredica, à Novgorod (1198-99), sont certainement liées aussi à ce mouvement populaire.

Nous verrons, en Bulgarie, des peintures du XIVe et du XVe siècle qui ont conservé dans toute leur pureté le legs de l'art pré-iconoclaste. La coexistence dans cette période, d'un art populaire, ou populaire-monacal, et d'un art aristocratique ou de cour est depuis longtemps connue ; mais jusqu'ici on ne faisait porter leur différence que sur quelques points. On distinguait deux séries d'illustrations du Psautier, deux types de miniatures (dessin marginal et dessin à pleine page entouré d'un encadrement) ou bien on attribuait à l'art monacal l'illustration des ouvrages didactiques. Certes, ces observations sont justes, mais elles n'expliquent pas l'essence du courant populaire tout entier, et se bornent à rendre compte de quelques-uns de ses traits particuliers. En effet, s'il s'agit d'analyser le caractère propre des décorations populaires, ces indications paraissent insuffisantes. On n'est pas plus avancé en posant la question de savoir si l'originalité de l'art populaire s'étend à toutes ses manifestations ou si elle se borne aux points énumérés plus haut.

L'histoire de l'art populaire à cette époque n'est pas encore écrite, mais il semble que, en se plaçant au point de vue de la forme, on peut d'une manière générale le distinguer de l'art savant. L'art populaire est essentiellement archaïque. A l'époque de l'évolution rapide du grand art byzantin, entre le IXe et le XIVe siècle, les œuvres populaires continuent les traditions de la peinture pré-iconoclaste. Dans les miniatures, le résultat de cette division coïncide le plus souvent avec les classifications fondées sur l'iconographie et les types d'illustration. Mais il n'en est pas toujours ainsi. Il arrive, par exemple, que des illustrations marginales soient dans le style byzantin, bien que ce type d'illustration, issu de la plus lointaine tradition, ait été adopté par l'art populaire. En d'autres cas, des illustrations « à pleine page » sont très proches du style populaire archaïque. Les éléments propres au style pré-iconoclaste n'apparaissent peut-être pas dans toutes les œuvres des courants populaires du IXe au XIVe siècle, qui ont pu être parfois influencés par le style byzantin des XIe et XIIe siècles. Mais ils constituent cependant un principe solide pour distinguer de la série des monuments authentiquement byzantins toute une

série de créations populaires qui forment un ensemble spécial. Il existe des œuvres de ce genre en Cappadoce, dans l'Italie méridionale, en Russie, en Grèce, en Bulgarie, comme nous le verrons. Ceci nous prouve que cette « manière » était en usage dans tous les pays orthodoxes, et que, tout comme certains éléments de l'iconographie d'origine orientale, elle avait envahi à peu près tout le monde chrétien.

Au début du second millénaire, à Byzance, l'art de la Renaissance byzantine cache à nos yeux l'art populaire ; mais dans les provinces qui se détachèrent de l'Empire, sur ses frontières occidentales et orientales, l'ancienne tradition chrétienne des VIe et VIIe siècles continue à vivre et à se développer. A Byzance même, les traits de l'art populaire, réservé aux classes inférieures de la société, montrent bien que, à l'intérieur de l'Empire aussi, cet art n'était pas mort, mais passait seulement au second plan.

L'existence de cette peinture populaire à côté de l'art raffiné de Byzance est un fait très intéressant. Il est important pour expliquer les archaïsmes de l'iconographie et des sujets que nous rencontrons dans les peintures du XIVe et du XVe siècle dans les Balkans. Cet art populaire, qui à travers les siècles reste fidèle à sa tradition et pénètre dans toutes les régions balkaniques, du jour où ces pays furent détachés de Byzance par la conquête turque, se rapproche de l'art issu des formes byzantines des XIIe et XIVe siècles. En se fondant avec lui, il donna naissance à toute une série d'œuvres curieuses qu'il serait difficile de comprendre autrement.

En esquissant l'histoire de ce courant populaire du Xe au XIVe siècle, nous sommes ramenés au parallèle déjà évoqué entre la littérature et la peinture. On sait que, vers le moment où la tradition de la peinture nous paraît évoluer, un changement se produit dans les lettres : les écrivains humanistes s'éloignent du grand public, leur langue et l'intérêt de leur œuvre cessent d'être compris du peuple. Alors naît, parallèlement à la littérature aristocratique, une littérature populaire dont la langue et le contenu étaient accessibles à un vaste public. Deux tendances divergentes nous paraissent donc dominer le monde chrétien, pendant la première moitié du second millénaire, l'une dans les milieux cultivés, et une autre dans le peuple. Le divorce se produisit dans les lettres et dans les arts plastiques au moment de la « Renaissance » byzantine.

*
* *

Dans les lignes qui précèdent, nous venons d'esquisser les différents aspects de la peinture byzantine. C'est sur ce fond que se développe toute la peinture murale en Bulgarie, entre le VIIe et le XVe siècle.

Originaux sous bien des rapports, les divers monuments de l'art bulgare ne sortent pas cependant des limites de l'esthétique byzantine. Il faut aller jusqu'à la fin du XVe siècle pour apercevoir les premières traces de pénétration de l'art de l'Europe occidentale ; encore ces premiers tâtonnements sont-ils très prudents et très gauches.

Il est exact qu'au XIIIe siècle les tsars bulgares ont émis parfois une monnaie copiée sur des monnaies vénitiennes, exact encore que les décorations de cette époque portent des traces de représentations de de la vie occidentale, mais l'apparition de cette monnaie est passagère et les détails occidentaux des peintures ne changent nullement leur caractère général, fidèle à la pure tradition byzantine. Un siècle plus tard, les monuments de l'art archaïsant rappellent les peintures italiennes des diverses époques jusqu'au XIIIe siècle, par l'iconographie, par certains sujets, et plus particulièrement par le style. Elles se rapprochent parfois des œuvres de l'art roman, mais ces ressemblances s'expliquent par l'origine commune de ces arts, et ne doivent pas être attribuées à une influence des écoles occidentales sur l'école bulgare. Ce n'est que dans des monuments remontant à l'an 1500, sur lesquels nous terminerons notre étude, que nous trouvons des rapports incontestables avec la Renaissance italienne. Les artistes d'alors ne se bornent pas à copier quelques motifs ou à emprunter des sujets isolés, mais ils cherchent même à transformer le fond de leur conception artistique. Nous assistons à la dégénérescence de la tradition byzantine, et à l'éveil de la curiosité à l'égard des problèmes nouveaux qui avaient inspiré la Renaissance italienne. Précisons notre pensée : les peintures de la fin du XVe siècle ne sont pas des peintures bulgares dans le goût italien, mais seulement une imitation plus ou moins habile et complète des modèles de la Renaissance ; elles gardent malgré tout leurs liens avec la vieille tradition locale. Les artistes bulgares apprirent à connaître une esthétique nouvelle pour eux et à la rendre sensible dans leurs copies, mais ils ne s'assimilèrent point l'essence de l'art italien de la Renaissance et ils continuèrent, comme auparavant, à voir leurs sujets à travers les œuvres d'art toutes faites, sans être jamais assez hardis pour s'adresser directement à la nature.

C'est pourquoi les emprunts faits à l'Italie ne purent jamais vivifier la tradition épuisée. Au contraire, ils l'encombrèrent d'idées mal comprises et défigurées. Peut-être est-ce pour cette raison que ce genre de peinture n'eut plus tard aucun succès dans le pays.

PREMIÈRE PARTIE

PEINTURES BYZANTINES

CHAPITRE I

PEINTURES PRÉ-ICONOCLASTES

Nombreux sont les monuments ou les vestiges qui témoignent de l'activité chrétienne en Bulgarie entre le IVe et le VIIe siècle. Des inscriptions lapidaires [1], des caveaux funéraires à peintures [2], des mosaïques [3] ont été trouvés dans toutes les parties du royaume bulgare actuel. Une série d'églises somptueuses de la même époque est particulièrement précieuse pour juger du mouvement artistique dans la partie orientale de la péninsule balkanique. Jamais depuis, la Bulgarie n'a construit des édifices aussi spacieux, n'a employé des formes architecturales aussi variées, une technique aussi soignée qu'à Sainte-Sophie de Sofia [4], qu'à Bêlovo [5], dans telles églises des Balkans [6] ou dans telles autres de Varna [7] et de Mésembrie [8], ou enfin, dans la Thrace bulgare, à Hissar [9] et à Peruštica [10].

On peut être sûr qu'à cette floraison de l'architecture a correspondu un épanouissement de la décoration peinte. Sur les murs intérieurs de ces très anciennes églises, on a relevé des fragments de fresques. Ils sont ordinairement trop peu considérables pour nous donner une idée suffisante des ensembles disparus. Heureusement, les ruines de l'église à Peruštica comblent, ne fût-ce qu'en partie, cette

1. Bratja Skorpilovi, *Srêdnevêkovni čerkvi i grobišta v Sofija*, dans le *Sbornik Nar. Um.*, II, Sofia, 1890, p. 46 sq.; *Černomorskoto krajbrežie i sosêdni podbalkanski strani v južna Blgarija*, dans le *Sbornik Nar. Um.*, III, p. 3 sq.

La majeure partie des inscriptions chrétiennes, trouvées en Bulgarie, sont conservées au Musée de Sofia (v. le guide du Musée : *Vodač za Narodnija Muzej v Sofija*, Sofia, 1923, p. 183 sq.) ; quelques-unes sont conservées au Musée de Varna.

2. Dr B. Filov, *Sofijskata crkva Sv. Sofija*, Sofia, 1913 ; G. Kacarov et Š. Tačev, *Novootkritata starohristianska grobnica v Sofija* (*Izvestija B.A.D.*, I, Sofia, 1910, p. 23 sq.) ; note de B. Filov (*ibidem*, IV, Sofia, 1914, p. 278-80) et surtout Krstju Mijatev, *Dekorativnata živopis na sofijskija nekropol*, Sofia, 1925.

3. Filov, *Sofijskata crkva Sv. Sofija*, planches ; *Vodač za Narodnija Muzej*, fig. 65 ; *Izvestija* B.A.D., I, p. 209 ; IV, p. 252, fig. 224. Les mosaïques importantes de Varna ne sont pas publiées. Le Musée de Varna en possède de belles aquarelles, grandeur des originaux.

4. V. surtout Filov, *Sofijskata crkva Sv. Sofija*. M. Protič a eu l'idée de dater ce monument du XIIe siècle et de le rapprocher des basiliques romanes (A. Protič, *Arhitektoničeskata forma na Sofijskata crkva Sv. Sofija*, Sofia, 1912).

5. Les ruines de l'église de Bêlovo ne sont pas publiées.

6. P. Mutafčiev, *Elenskata crkva pri Pirdop* (*Izvestija B.A.D.*, V, Sofia, 1915, p. 20-85) ; *Krstovidnata crkva v selo Klise-Kjoj* (*ibidem*, p. 85-112) ; *Bazilikata pri Čoban-Dere, Eski-Džumajsko* (*ibidem*, VII, Sofia, 1920, p. 15-38).

7. Les monuments, à l'état de ruines, ne sont pas encore publiés. V. les plans des églises de Djenavar-Tepe et de Pirinč-Tepe, dans : A. Protitch, *L'Architecture religieuse bulgare*, Sofia, 1924, fig. 1 et 2.

8. La basilique n'est pas publiée (cf. une note des *Izvestija* B.A.D., VII, p. 132-3).

9. Filov, *Hisarskata krêpost v Plovdivsko i nejnata bazilika* (*Izvestija* B.A.D., II, 1, Sofia, 1911, p. 125-145).

10. Les ruines de Peruštica n'ont pas fait l'objet d'une publication spéciale. V. le plan reproduit par J. Strzygowski (*Die Baukunst der Armenier und Europa*, Vienne, 1919, p. 775) et par Protič (*L'Architecture religieuse bulgare*, fig. 4).

lacune. Elles ne nous offrent que des lambeaux de peintures, mais ces restes constituent une série plus importante.

L'intérêt des fresques de Peruštica dépasse sensiblement les cadres de l'histoire de l'art en Bulgarie. Des innombrables peintures qui durent être exécutées, du IVe siècle jusqu'à l'époque des Iconoclastes, dans les églises de l'Empire d'Orient, on ne connaissait jusqu'à maintenant que celles des chapelles de Baouît, et d'une caverne du Latmos [1]. Peruštica complète cette série si pauvre. Elle est le premier monument qui nous donne une idée d'une décoration peinte dans une vraie église de dimensions considérables. Le fait que Peruštica se trouve en Thrace, c'est-à-dire dans un pays étroitement lié à la capitale de l'Empire d'Orient jusqu'à la conquête bulgare, augmente encore l'intérêt de ses peintures.

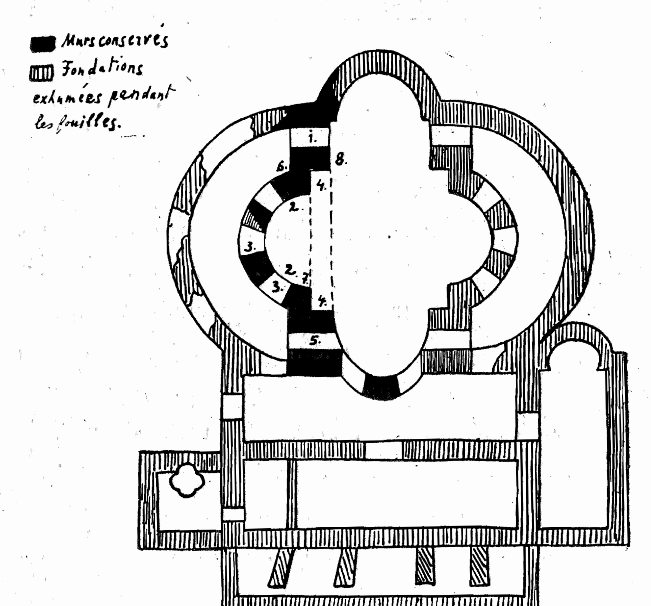


Fig. 1. — Peruštica. Plan schématique de l'église.

ÉGLISE DE PERUŠTICA

De l'église de Peruštica reste l'abside nord avec les murs adjacents, plus quelques arcs et quelques voûtes. Un plan de ces ruines, sur lequel nous indiquons l'emplacement des peintures, permettra au lecteur de se rendre compte de la distribution des sujets (fig. 1) [2].

Les peintures de Peruštica n'ayant jamais été publiées, nous en donnerons d'abord une description sommaire.

1. Au-dessus d'un passage qui relie la galerie extérieure à un enclos rectangulaire situé au nord du sanctuaire (prothésis ?), dans la voûte, sont peints deux anges debout. Ces anges tiennent au-dessus de leurs têtes un grand médaillon où est représenté l'Agneau mystique. Le cadre noir du médaillon est décoré de perles ; son fond rouge est entouré d'un cercle gris qui suit le contour du cadre. Les anges portent des habits roses et bleu-clair, ornés de *clavi* jaunes ; leurs cheveux, ramenés sur le sommet de la tête, forment de hautes coiffures ; ils ont de longues ailes minces (de couleur brune et turquoise), au-dessus desquelles se montrent d'autres ailes, probablement celles des quatre *zôdia*, symboles des quatre Évangélistes, qui entouraient l'Agneau (pl. I, a).

1. A part les peintures murales coptes et celles du Latmos (v. O. Wulff, dans Wiegand, *Der Latmos*, vol. III, I de la publication : *Milet*, de l'Institut archéologique de Berlin, Berlin, 1913), on ne connaît, en pays orthodoxes, que les quelques fragments de fresques à Saint-Démétrios de Salonique (cf. F. Uspenskij, *Mosaïques Saint-Démétrios*, p. 59-61 ; Diehl, Le Tourneau et Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, p. 113 ; Sotiriou, ‘Ο ναὸς τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Athènes, 1920).

2. Les numéros sur le plan correspondent aux numéros d'ordre des fragments dans la description.

2. Sur le mur de la grande abside septentrionale, étaient trois zones superposées de représentations. La peinture, lavée par les pluies, permet à peine de définir quelques sujets ; on voit pourtant qu'ils se suivent en séries ininterrompues. On peut, en outre, déterminer certains détails. Ainsi, la deuxième zone comprend, de gauche à droite, les fragments suivants : un personnage debout, vêtu d'un *pallium* blanc à *clavus* jaune ; un autre personnage assis sur un trône à marchepied ; enfin, deux figures aux vêtements jaunes, tachetés de rouge, tournés vers un troisième, qui s'approche du trône en s'inclinant et en tendant les mains, recouvertes du bord d'un ample manteau jaune avec des taches rouges (fig. 2). Des pantalons blancs, qui enveloppent les jambes de ce dernier personnage, montrent bien qu'il représente un homme ; pour les autres on ne peut guère faire que des conjectures. Une bande étroite de couleur vert grisâtre représente le terrain, sur lequel marchent les figures ; des architectures roses se voient dans le fond.


Fig. 2. — Peruštica. Figure dans l'abside latérale.

Dans la zone inférieure, quelques autres fragments sont à signaler. C'est d'abord la silhouette d'une figure aux cheveux rouges ; elle se tient debout, devant un fond architectural représentant un arc grand et large, flanqué de deux petites tourelles. Un peu plus loin, dans la même frise, on discerne la partie gauche d'une scène : un homme imberbe est assis sur un banc très haut ; tourné de trois quarts, il ramène son bras droit devant la poitrine, l'habit large qu'il porte est de la même étoffe somptueuse, jaune tacheté de rouge, que les habits des trois personnages de la deuxième zone. L'inconnu paraît assis devant un exèdre avec une conque en coquillage. Ce coquillage semble entourer sa tête d'un nimbe rayonnant, de couleurs framboise et bleu-clair, mais ces tons, qu'on retrouve ailleurs sur le mur qui servait de fond à la scène entière, ainsi qu'une ligne distinctement horizontale au-dessus de laquelle se dégage le coquillage, prouvent qu'il s'agit d'une conque d'exèdre et non pas d'un nimbe rayonnant (fig. 3).

Comme notre schéma permet de le constater, le mur de l'abside septentrionale s'est conservé en deux parties séparées. Les fragments des zones peintes que nous venons de signaler se trouvent sur la partie ouest de l'abside. Deux autres sont visibles dans la partie est. Une maisonnette, assez considérable et massive, avec un fronton et une large porte fermée, se présente à l'extrémité de la deuxième zone ; deux figures imberbes se tiennent à côté, tournées vers l'édifice ; un troisième personnage, — celui-ci nimbé —, est représenté plus à gauche. Il tend sa main vers la maisonnette ou vers les deux figures sans nimbes (fig. 4).

Là encore, mais dans la zone inférieure, l'image d'un édifice avec un fronton et deux petits toits obliques (une basilique à trois nefs ?) est particulièrement curieuse à cause d'une inscription qui l'accompagne. Cette inscription est la seule qu'on puisse essayer de déchiffrer à Peruštica. On lit : **C[A]XAPIA**. Ce mot accompagne un personnage qui se tient devant la basilique. La mauvaise conservation de la peinture ne permet pas de préciser son attitude (fig. 5).

3. Les arcs servant de passages entre l'église proprement dite et le déambulatoire aménagé autour de

l'abside septentrionale contiennent des peintures qui ont moins souffert des pluies ue les fresques des murs verticaux. Trois médaillons occupent la courbe de l'arc ouest. Un buste de vieillard nimbé avec une belle barbe blanche remplit le médaillon central; il bénit de sa main droite, qu'il sort de dessous

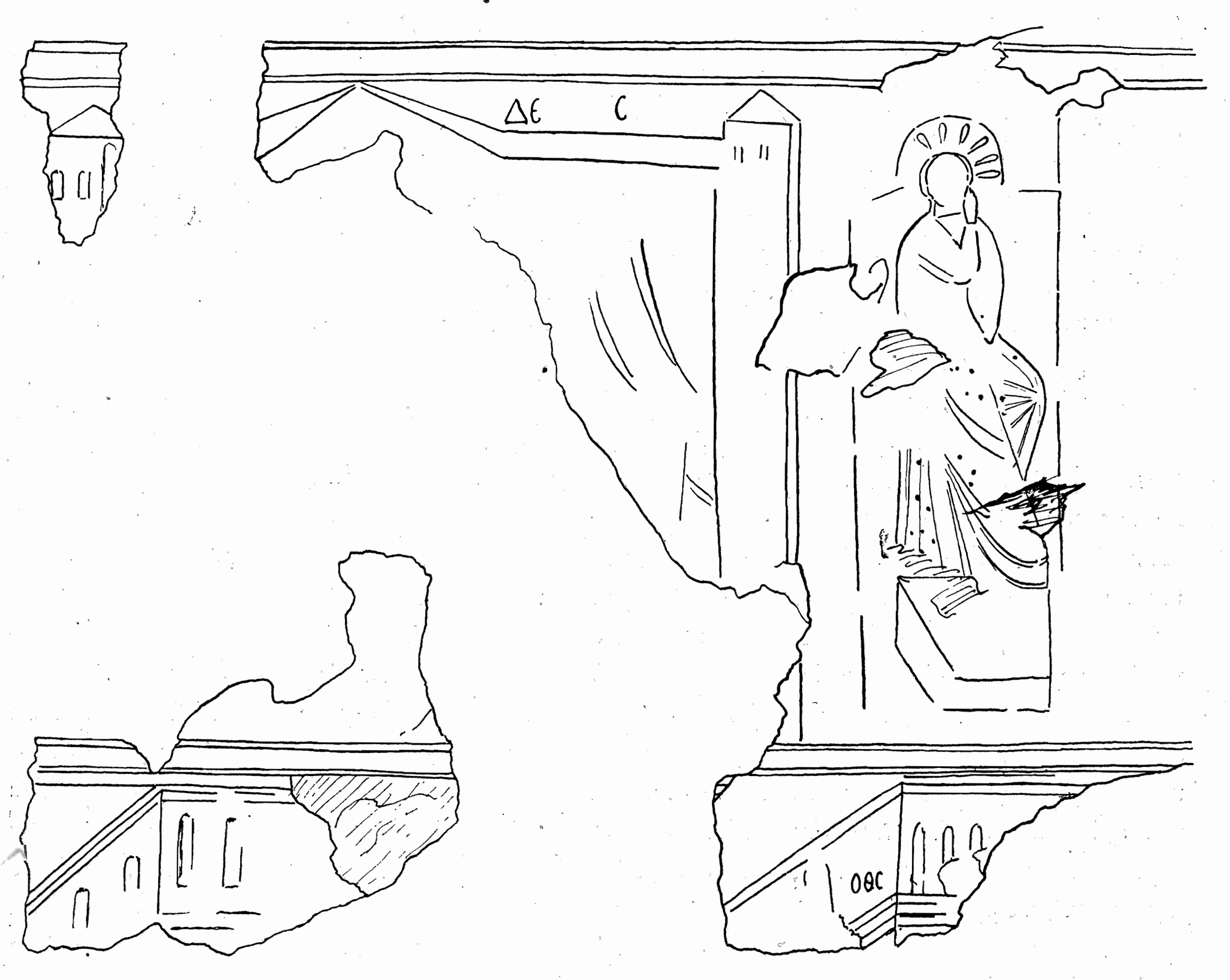


FIG. 3. — Peruštica. Fragments dans l'abside latérale.

son manteau vert-clair. Les deux autres médaillons contiennent des scènes de l'histoire de Moïse, qu'on voit imberbe, couvert d'un ample *pallium* blanc aux plis vert-clair ou bleu-clair. On observe aussi la facture soignée du corps : les fonds sont ocre-jaune, les contours d'un rouge-framboise éclatant. Dans un des médaillons latéraux, Moïse dénoue sa sandale avant de gravir l'Horeb (*Exode*, III, 5); la main divine, apparaissant dans un segment de « ciel » derrière le dos de Moïse, le bénit; d'un mouvement brusque, il tourne sa tête du côté de cette main, sans lâcher les rubans de la sandale. Un « M » (de couleur framboise), d'une belle forme, se détache sur le fond blanc du médaillon à côté de Moïse (M = Μωϋσῆς) (Pl. II, b).

Dans l'autre médaillon, Moïse gravit résolument une montagne escarpée; il étend devant lui et au-dessus de sa tête ses deux mains couvertes d'un pan du manteau. La scène représente,

sans aucun doute, Moïse sur le mont Sinaï, recevant la Loi (*Exode*, X). Sa figure effleure à peine le contour de la montagne qui est rendue par une silhouette monochrome, de couleur brun-rouge (Pl. II, c).

La série de ces scènes bibliques devait se continuer dans les autres arcs de l'abside septentrionale. L'arc suivant, dont il ne nous reste que la moitié, conserve la représentation (fragmentaire) de Daniel dans la fosse aux lions : on voit le bras du prophète faire son geste habituel d'*orans*, et à ses pieds l'un des deux lions, tournant sa tête vers lui ; la tunique persane de Daniel et le corps du lion se détachent en deux nuances d'un beau rouge sur un fond uniformément blanc.



FIG. 4. — Peruštica. Fragments dans l'abside latérale.

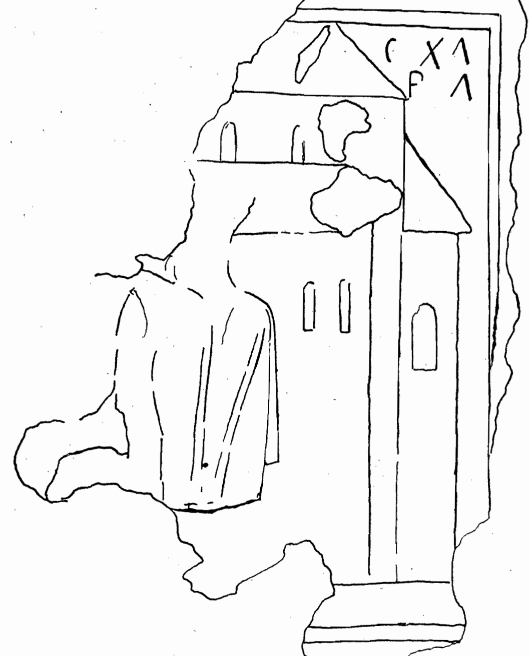


FIG. 5. — Peruštica. Fragment dans l'abside latérale.

Des fragments insignifiants de trois scènes analogues se voient sur les arcades du côté nord de l'église. Le côté sud contenait probablement la continuation de ce cycle, qui passait peut-être aussi par l'abside du sanctuaire, comme à Ravenne.

Tous les médaillons sont entourés de cadres jaunes, parsemés de perles. Le champ qui sépare les médaillons imite un revêtement de marbres multicolores. Les médaillons, avec leurs scènes bibliques, se trouvent incrustés dans ce revêtement.

4. L'abside septentrionale s'ouvre dans l'intérieur de l'église, précédée d'un arc plus large. Des fragments de peintures se sont conservés sur cet arc, comme sur la bande étroite du mur septentrional, qui s'interpose entre l'abside et cet arc plus large. Il ne subsiste en cet endroit pas moins de dix-huit bustes de personnages ailés, chacun dans un médaillon entouré d'un cadre emperlé. Ces médaillons forment deux zones, l'une sur l'arc, l'autre sur la bande du mur. Elles devaient primitivement comprendre chacune une trentaine d'images angéliques.

Les cadres des médaillons sont rouges, et les fonds, blancs. Les anges, habillés de rose, de bleu clair, de jaune, avec des *clavi* foncés, sont représentés de face, avec de beaux cheveux rouges formant de hautes coiffures. Leurs ailes s'élèvent en lignes sinueuses derrière leur dos, de grands nimbes, formés d'un simple cercle noir sur fond blanc, entourent leurs têtes. Enfin, ces médaillons, comme ceux des petits arcs de passages, sont placés sur un fond qui imite une incrustation de marbres multicolores (triangles jaunes avec un noyau vert, sur fond bleu) (fig. 6).



Fig. 6. — Peruštica. Médaillons sur l'arc.

5. Hors de l'abside septentrionale, sur la voûte d'un corridor qui servait de passage entre la partie nord-ouest de l'église et le déambulatoire, un fragment de peinture permet de distinguer une scène de martyre. Un saint dont les bras sont liés derrière le dos occupe le centre de la scène ; il paraît marcher à droite, tout en détournant la tête et le buste vers le spectateur. Un grand nimbe, fait d'un cercle noir sur fond blanc, entoure sa tête, qui est caractérisée par une petite barbe ronde et des cheveux courts, de couleur rouge-brique. Il porte une tunique blanche aux plis longs et parallèles, d'un vert clair très tendre, ceinte d'une corde. Les bras sont ramenés en arrière, le corps contorsionné.

Un soldat, armé d'une lance et d'un énorme bouclier rond, se tient à droite, tourné vers le saint. D'un geste de sa main droite, il a l'air d'inviter le martyr à le suivre vers une porte rose, qu'on voit posée obliquement au bord de la scène : le condamné et ses bourreaux s'approchaient de la porte d'une ville. Le bourreau est un barbare ; il porte une tunique collante serrée à la taille, munie de longues manches étroites et boutonnée sur la poitrine (une bande ornementée court verticalement sur la poitrine et revient sur les manchettes) ; sa haute coiffure a la forme d'un fez blanc bordé de rouge (Pl. II, a).

Un autre soldat se tenait à droite, derrière le martyr : seules les mains et la tête en sont conservées. D'après ces fragments, on voit qu'il suivait le saint en inclinant la tête et tenant, dans ses deux mains levées vers le visage, un instrument de supplice ou le bout de la corde avec laquelle les mains du prisonnier étaient liées. Sa coiffure ne se distingue de celle du premier soldat que par sa couleur rouge. La scène se déroule devant un

fond vert-émeraude qui monte jusqu'aux têtes des personnages ; le ciel était figuré par une bande bleue (fig. 7).

6. Les murs du déambulatoire, qui entourait l'abside septentrionale, n'existent plus. On peut pourtant se faire une idée de la décoration de cette galerie d'après les fragments conservés sur le côté extérieur du mur de l'abside même, dans sa partie inférieure, qui formait le mur intérieur du déambulatoire (fig. 8). A en juger d'après ces vestiges, les murs de la galerie portaient une décoration purement ornementale. Le caractère de cette ornementation est précisé par un motif de damier : des carrés rouges avec des dessins en blanc qui représentent des disques et des fleurs à quatre pétales qui reviennent alternativement.



Fig. 7. — Peruštica. Fragment de la scène du martyre.

7. Il est fort probable, d'ailleurs, que ce genre de décoration, sans scènes ni représentations de figures, était appliqué au bas des murs, dans toute l'église. En effet, les frises de sujets à l'intérieur de l'abside s'arrêtent à deux mètres au-dessus du dallage primitif. Au-dessous de la dernière des frises, court une bande ornementale, où l'on voit une série de consoles se détachant d'une corniche. A certains endroits, cette première bande est suivie d'une autre, moins large, qui porte une guirlande de feuilles vertes. Il est permis de supposer que ces deux frises formaient la partie supérieure d'un décor, purement ornemental, du bas des murs de l'église. Nous le croyons, quoique cette conjecture semble se heurter à une difficulté. En effet, des figures de saints, mal conservées, mais d'un style tout autre que celui des fresques primitives, occupent la partie inférieure des murs de l'abside. Elles sont certainement d'un art postérieur, mais — et c'est là un détail curieux — l'enduit, sur lequel la couleur est placée, touche immédiatement la bâtisse. Il n'y aurait donc pas eu à ces endroits-là de peinture contemporaine des fresques du haut des murs, des arcs et de la galerie. Il est impossible cependant de se représenter des murs décorés sur toute leur surface et dénudés dans leur partie inférieure. La chose s'expliquerait si l'on supposait, ou bien des fresques, qui plus tard auraient été enlevées avec leur enduit et remplacées par d'autres, sur une nouvelle couche de stuc, tandis que les parties supérieures, qui souffrent moins que les peintures du bas des murs, auraient été conservées ; ou bien — et cela nous paraît plus probable — un revêtement en marbre semblable aux incrustations lapidaires de l'abside de Parenzo et des églises de Constantinople et de Ravenne, qu'on aurait arraché ensuite et remplacé à une autre époque par une peinture qui devait combler les lacunes.

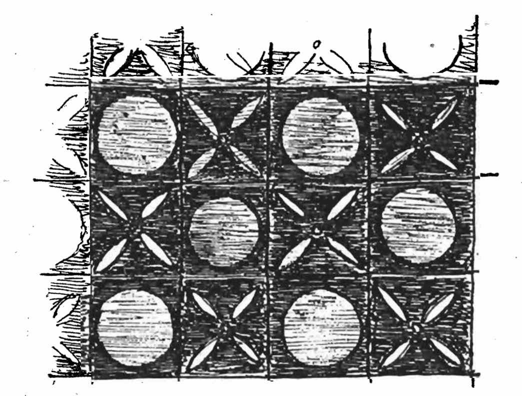


Fig. 8. — Peruštica. Fragment décoratif.

8. La liste des fragments de la décoration primitive ne serait pas complète sans deux ou trois morceaux conservés sur le mur nord de l'église, près du sanctuaire. Ce sont des restes de grands médaillons à cadres dentelés, composés de trois bandes juxtaposées (noir, blanc et bleu-clair). Un de ces médaillons est inscrit dans un carré ; il porte, dans les écoinçons, une grande feuille d'acanthe. La décoration des dits médaillons paraît n'avoir comporté que des motifs d'ornement ; on ne distingue ni scènes, ni bustes (fig. 9).

En dehors de cette énumération, quelques fragments peu significatifs appartiennent à la décoration primitive. Ils n'ont pas plus d'intérêt que les quelques additions postérieures qu'on voit çà et là sur les murs de l'église [1].

Fig. 9. — Peruštica. Fragment décoratif.

Nous venons de passer en revue la série des fragments de Peruštica. Peut-on, en se basant sur ces faibles vestiges, reconstruire l'ensemble, ou du moins en déterminer les traits essentiels ? L'analyse de tous les fragments, pris un à un, déterminera notre réponse.

Anges portant l'Agneau mystique dans un médaillon. — La représentation de l'Agneau dans un médaillon, porté par les anges, a la valeur d'un *terminus ante quem* pour la décoration dont elle fait partie. En effet, on se rappelle que le concile Quinisexte de 692, où l'image du Christ-Agneau fut interdite [2], marque la date après laquelle cette représentation mystique disparaît de l'art byzantin. Cette observation a d'autant plus de valeur pour la chronologie du monument que Peruštica se trouve à proximité des grandes villes byzantines, Philippopoli, Andrinople, dans cette Thrace qui fut, de tout temps, en liaison si étroite avec Constantinople. Outre cela, la grandeur du monument et la belle technique de la peinture ne permettent pas de supposer une sorte de survivance des anciens procédés. Ils pouvaient bien survivre pendant de longues années dans l'art rustique, réfugié dans les provinces éloignées ou les pays séparés des centres de la chrétienté, par exemple en Cappadoce, en Arménie, en Égypte, mais on ne peut s'attendre à les retrouver aussi dans un grand monument de Thrace. On est donc amené à placer à la fin du VIIe siècle la limite chronologique qui convient à la peinture de Peruštica.

1. Ces additions postérieures ne sont pas de la même époque. Un saint Georges cavalier, un archange Michel en costume de parade, qu'on aperçoit au bas du mur de l'abside, se distinguent des fresques primitives par un style sec, une abondance d'ornements et de perles, par le ton des visages ; par contre, leurs couleurs, claires et tendres, et le fait qu'elles se trouvent peintes sur un enduit appliqué au mur, les rendent comparables à la première décoration de l'église. Quelques figures de martyrs, au milieu du mur de l'abside, une représentation de l'*Hétimasia* et de figures de saints, dans les arcs, forment un autre groupe. Les peintures de ce groupe reposent sur une deuxième couche d'enduit et se caractérisent par une technique *a secco*, des couleurs épaisses et sombres et un style calligraphique tardif. Le premier groupe de ces additions pourrait dater des XIe et XIIe siècles, le second ne remonterait pas plus haut que le XIIIe ou que le XIVe siècle.

2. Le Concile *Quinisextum vel Trullanum*, qui s'est tenu à Constantinople en 692, interdit (canon 82) la représentation du Christ sous le symbole de l'Agneau (v. I. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, XII, Florence, 1766, p. 49 ; cf. Kaufmann, *Handbuch*, p. 312). Les canons de ce concile n'ont jamais été reconnus à Rome ; cela explique la persistance des images de l'Agneau dans l'art latin.

D'ailleurs, le motif même des deux anges élevant au-dessus de leurs têtes une couronne ou un médaillon appartient à l'art pré-iconoclaste. Des fresques et des sculptures hellénistiques, qui représentent des génies, des Victoires portant au-dessus de leur tête le buste du défunt encadré d'une couronne, montrent les origines païennes de ce sujet, qui ne manque pas d'élégance [1]. Les artistes chrétiens, mosaïstes [2] et sculpteurs d'ivoire [3], en firent usage surtout au Ve et au VIe siècle, en remplaçant la Victoire par un ange et le portrait du défunt par une représentation symbolique du Christ : l'image signifia le triomphe du Christ. A partir du VIIe siècle, cette composition ne figure plus au répertoire de l'art chrétien oriental : seuls les ateliers plus ou moins archaïsants de l'Italie le conservèrent jusqu'au IXe siècle, et encore ces représentations de la fin du premier millénaire modifient toujours la forme primitive de la composition [4].

Des taches foncées, qui ressemblent à des ailes, se voient au-dessus des épaules des anges. Nettement séparées des ailes angéliques par leur dessin, comme par leur couleur, ces fragments appartiennent certainement aux images des quatre symboles des Évangélistes qui entouraient le symbole du Christ. Des ailes d'un dessin très analogue, accompagnées de petites têtes de lion, d'aigle, de veau et d'homme, encerclent l'effigie du Christ à Baouît [5] et dans l'évangile syriaque de Raboula [6]. Ces analogies ramènent notre représentation aux mêmes limites chronologiques que nous constations pour l'emploi du sujet de l'Agneau dans l'Orient chrétien, c'est-à-dire aux VIe-VIIe siècles.

Frises de l'abside. — Avant d'essayer de déchiffrer les sujets des scènes représentées sur le mur de l'abside, soulignons l'emploi des zones superposées, dans lesquelles les scènes se suivent en bandes ininterrompues. Les épisodes de l'histoire représentée n'y sont pas séparés par des cadres. Les peintres balkaniques, au XIVe siècle, feront souvent usage de ce système de zones [7], qui, on l'a montré, remonte aux cycles d'illustrations des *rotuli*, d'origine alexandrine [8].

1. Ivoire de la coll. Sinadino, à Alexandrie (Strzygowski, *Hellenistiche nnd koptische Kunst*, fig. 1, p. 6-9) ; peinture murale à Fort Saleh, en Égypte (Strzygowski, *Orient oder Rom*, p. 26 sq. ; le même, dans le *Bulletin de la Soc. arch. d'Alexandrie* N 2, p. 50) ; peintures murales à Palmyre (Farmakovskij, dans les *Izvêstija R. A. I. v K.*, VIII, 1903, pl. XXIV-VI. Strzygowski, *Orient oder Rom*, p. 7, pl. I ; le monument a été depuis souvent reproduit) ; diptyques consulaires d'Aréobinde, d'Anastase, de Magnus (Sybel, *Christliche Antike*, II, fig. 71, p. 228 sq. ; Molinier, *Ivoires*, p. 21, 24, 26, 27).

2. Chapelle archiépiscopale à Ravenne (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 91 ; Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, I, p. 349, fig. 311 ; Diehl, *Ravenne*, p. 86) ; Saint-Vital à Ravenne (Diehl, *Ravenne*, p. 79 ; Strzygowski, *Orient oder Rom*, fig. 9 ; De Rossi, *Musaici cristiani*, planche sans numéro, et autres publications). Voyez aussi les cariatides dans une attitude tout à fait semblable, dans la décoration du palais arabe de Kusejr-'Amra (Musil, *Kusejr-'Amra*, II, pl. XXIV). W. de Grüneisen (*Art copte*, Florence, 1922, p. 71-2) signale deux monuments de la même série à Torcello et à Anagni.

3. Ivoire de la *Staatsbibliothek* de Munich (Strzygowski, *Hellenistische und koptische Kunst*, fig. 2, p. 8).

4. Sainte-Praxède, chapelle Saint-Zénon, à Rome (De Rossi, *Musaici cristiani*, planche sans numéro ; Strzygowski, *Orient oder Rom*, fig. 9 ; Michel, *Histoire de l'art*, I, fig. 49) ; église rupestre à Ausonia, en Italie méridionale (Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 105).

5. Baouît, chapelles XVII et XXVI (Clédat, *Baouît*, pl. XLII-XLIII, XC-XCI).

6. Diehl, *Manuel*, fig. 119 ; G. Biagi, *Manuscritti miniati della Biblioteca Laurenziana*, Florence, 1914, pl. II ; Garrucci, *Storia*, pl. 139. En outre, une croix entourée des symboles des Évangélistes, dans les décorations du Baptistère de Naples (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 29, 36, 38, 39) et du Mausolée de Galla Placidia à Ravenne (Garrucci, *Storia*, pl. 229) ; les symboles des Évangélistes entre les quatre anges de la voûte, à la Chapelle archiépiscopale à Ravenne (v. les références, note 2).

7. Gradac, Studenica, Nagoričino, Gračanica, Mateič, Markov Monastir, Čučer, Kalenič, Rudenica, en Serbie, la Macédoine incluse (Millet, *Évangile*, p. 633) ; Zemen, en Bulgarie (v. plus loin, chap. V) ; Curtea-din-Argeş, en Roumanie (*Bul. Com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, fig. 250, 256, 287-8, 293, 295).

8. Millet, *Évangile*, p. 634.

Les zones de Peruštica s'interposent donc, comme intermédiaires, entre ces bandes de miniatures des premiers siècles chrétiens et les zones des fresques balkaniques tardives. Notre monument n'est d'ailleurs pas seul à employer ce système dans les siècles pré-iconoclastes. A l'époque comprise entre le IVe et le VIIe siècle, quelques peintures monumentales se servent de la même méthode : les mosaïques de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure, à Rome [1]; les fresques coptes d'Abou-Hennis, en Égypte [2]. L'art monastique de Cappadoce continuait à employer ces zones quand ailleurs le grand art s'était rallié au système byzantin des scènes isolées [3]. A en juger d'après Peruštica, les zones continues étaient en usage avant la période des Iconoclastes, non seulement en Égypte, en Italie et en Cappadoce, mais en Thrace, à proximité de Constantinople. En raison de la dispersion des monuments analogues, il semble qu'il n'y ait pas lieu de penser à une influence immédiate d'Alexandrie sur l'art de la Thrace; comme tant d'autres formes artistiques, le motif des zones devait être répandu dans tout le monde chrétien avant la Renaissance byzantine post-iconoclaste. Remplacée par le système byzantin des scènes isolées, la zone ne réapparaîtra en Bulgarie qu'après le XIIIe siècle. Il est d'autant plus curieux de noter à Peruštica un des germes de la tradition renouvelée cinq cents ans plus tard dans le même pays.

Vu l'état actuel de nos débris de fresques, il est impossible de définir avec certitude les sujets qu'elles représentaient. Nous nous hasardons pourtant à supposer un cycle de sujets illustrant l'histoire apocryphe de l'enfance du Christ et du « Précurseur » (saint Jean-Baptiste). Les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure [4], les fresques d'Abou-Hennis [5] (les deux séries de zones analogues à Peruštica) représentent la même histoire. Notre conjecture se base sur trois de nos fragments.

C'est d'abord celui où l'on distingue une figure assise sur un trône et une autre se tenant debout à sa gauche ; trois personnages se trouvent à sa droite, tous les trois portant des manteaux et des pantalons ; l'un deux s'approche du trône en s'inclinant, les autres se tiennent dans le fond. Ces vestiges, si misérables soient-ils, permettent de supposer une Adoration des mages telle que l'art chrétien l'a représentée jusqu'à l'époque des Iconoclastes [6], selon le type donné par la fameuse mosaïque de la basilique constantinienne de Bethléem [7]. Une ampoule de Monza nous le fait connaître : la Vierge sur son trône avec l'Enfant, Joseph d'un côté, les mages s'approchant de l'Enfant, de l'autre ; souvent, c'est un seul des mages qui marche, s'inclinant devant le Christ et lui tendant ses dons ; les deux autres

1. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 53-74.
2. Clédat, *Notes*, pl. 1, 2, 5, p. 47-8. Cf. aussi les peintures en zones de la catacombe Wescher à Alexandrie (*Bul. arch. crist.*, Rome, 1865 ; Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, I, fig. 76).
3. Qeledjlar-Kilissé (Hemsbey-Kilissé), Toqale, Taghar, Belli-Kilissé, Sainte-Barbe, chapelle près de Qaterdji-Djami, El-Nazar, Tchaouch-In, Saint-Théodore près d'Urgub (Phot. de Jerphanion aux Hautes-Études).
4. Les mosaïques de l'arc de triomphe à Sainte-Marie-Majeure contiennent les sujets suivants : Annonciation, Purification, Adoration des Mages, Mages chez Hérode, Massacre des Innocents et une scène de signification incertaine. Cf. Kaufmann, *Handbuch*, p. 461-2 ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 53-74.
5. Les fragments des zones à Deîr-Abou-Hennis permettent d'identifier les sujets suivants : Massacre des Innocents, Zacharie priant Dieu, Apparition de l'ange à Joseph, Fuite en Égypte et, — sur un autre fragment —, Apparition de l'ange à Zacharie, Zacharie parlant au peuple (en deux épisodes). V. Clédat, *Notes*, pl. 1, 2, 5.
6. Cf. H. Kehrer, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, II, Leipzig, 1909 ; Kondakov, *Vierge*, I ; Garrucci *Storia*, pl. 310, 311, 317, 358-9, 365, 377, 384-5, 398, 424, 426, 433-4, 437-8, 447, 457, etc. Parmi les monuments innombrables, les représentations avec Joseph qui se tient près du fauteuil de la Vierge se rapprocheraient surtout de l'iconographie de Peruštica. Cf. Kehrer, *Die heiligen drei Könige*, p. 15-16, 25, 26, 32, 59, 60, 63, 65-6, etc. ; Garrucci, *Storia*, pl. 317, 365, 424, etc.
7. Bayet, *Recherches*, p. 123 ; Ajnalov, *Origines*, p. 61.

attendent immobiles leur tour [1]. Peruštica nous fournit tous les élements de cette iconographie ; l'identité des costumes des trois figures du côté droit confirme notre conjecture. Le premier personnage, mieux conservé que les deux autres, portait certainement un manteau et des pantalons (ἀναξυρίδες) : tel est bien le costume persan, improprement dit « phrygien », dont l'ancien art chrétien avait accoutumé de vêtir les trois mages.

Sur un autre fragment, nous lisons le mot **CAXAPIA** (pour **ZAXAPIA**) [2] : il s'agit donc d'un épisode de la vie de Zacharie et d'Élisabeth, les parents de saint Jean-Baptiste. On serait en face d'une histoire de l'enfance de saint Jean, qu'on trouve illustrée en détail dans les zones des peintures d'Abou-Hennis, à peu près contemporaines de Peruštica [3].

Le troisième fragment qui pourrait nous aider à identifier les sujets de ces zones, représente une figure assise sur un banc à l'extrémité gauche d'une scène : une personne trône sur un siège à escabeau ; elle se trouve devant un exèdre, dont la conque en forme de coquillage entoure sa tête. L'étoffe ornementée (taches rouges sur fond jaune) de son costume lui donne un aspect de cérémonie. C'est certainement un empereur, un roi ou un juge siégeant en majesté dans l'abside de sa basilique.

Adaptée à l'histoire du Christ, cette représentation pourrait désigner un des juges du Seigneur, c'est-à-dire Pilate, Anne ou Caïphe, ou bien le roi Hérode parlant aux mages et ordonnant le massacre des premiers nés de Bethléem. Si les conjectures que nous venons de formuler pour les deux premiers fragments paraissent vraisemblables, le personnage en question, devant appartenir à un sujet du cycle de l'Enfance du Christ et de Jean-Baptiste, ne saurait représenter que le roi Hérode. Cela paraît d'autan plus probable que le roi Hérode de la fresque d'Abou-Hennis [4] a la même pose et le même mouvemen de bras.

Passons à la composition de nos zones. Ce qui la caractérise, ce sont les grandes proportions des figures et des architectures relativement à la hauteur des scènes; c'est aussi le souci de remplir plus ou moins complètement toute la surface des frises par les représentations. Les figures ont l'air d'être

1. Cf. le relief de Kachrié-Djami, à Constantinople (Strzygowski, *Das berliner Mosesrelief und die Thüren von Santa Sabina in Rom*, dans le *Jahrbuch d.k. preus. Kunstsaml.*, XIV, 1890, p. 78 ; Kehrer, *Die heil. drei Könige*, p. 60) ; la miniature du Par. gr. 510, fol. 137 (Omont, *Facsimilés*, pl. XXXII) ; la mosaïque de l'oratoire de la Vierge à Saint-Pierre de Rome (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 114 ; De Rossi, *Musaici cristiani*, pl. sans numéro ; Kondakov, *Vierge*, I, fig. 218) ; des miniatures latines de source orientale : le *Codex Aureus Epternacensis*, à Gotha et le Par. lat. 10514 (Kehrer, *Die heil. drei Könige*, fig. 107 et 108) ; la croix émaillée du Trésor du *Sancta Sanctorum* (Ph. Lauer, *Le Trésor du Sancta Sanctorum*, *Monuments Piot*, XV, 1906, pl. VI).
Sur la pyxide de Florence, deux des mages s'inclinent (Garrucci, *Storia*, pl. 437, 5).
L'attitude du personnage incliné à Peruštica caractérise tout particulièrement la peinture des Ve-VIIe siècles. Cf., par exemple, le saint Syméon de la Purification, à Sainte-Marie-Majeure (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 59-60), plusieurs saints à Saint-Laurent-hors-les-Murs, à Rome (Diehl, *Manuel*, fig. 189), les apôtres dans la coupole du Baptistère des Ariens, à Ravenne (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 101), saint Théodore dans l'abside des Saints-Cosme-et-Damien, à Rome (*ibidem*, pl. 106-7), plusieurs figures à Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne (*ibidem*, pl. 98 et surtout pl. 100), saint Maur et d'autres saints, à Parenzo (Neumann, *Parenzo*, pl. 10).
2. Même forme à Baouît, chapelle XVIII (Clédat, *Baouît*, pl. 69 et 73, p. 93) : **Ο ΑΓΙΟϹ CAXAPIAC...**
3. Clédat, *Notes*, pl. 2 et 5. Il est difficile, vu l'état de la fresque à Peruštica, de préciser le sujet. Pourtant, la pose de Zacharie, qui paraît être agenouillé devant un édifice, semble indiquer le moment de la prière de Zacharie à l'intérieur du Temple. Les fresques d'Abou-Hennis présentent une disposition semblable de cette scène (Clédat, *Notes*, pl. 2).
4. Clédat, *Notes*, pl. 1. Cf. aussi l'attitude des deux saints sur la fresque de la chapelle VIII, à Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. XXVII).

pressées dans les limites du champ, la composition y perd en netteté. Or, cela n'est point l'effet d'un art maladroit, c'est un système qui revient dans plusieurs séries de monuments.

Nous l'observons dans les frises de Sainte-Marie-Majeure, comme dans celles d'Abou-Hennis [1], dans les scènes des peintures de Baouît [2] et des mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf [3]. Les compositions des reliefs des Ve-VIIe siècles en fournissent des exemples non moins caractéristiques [4]. Une survivance de ce même système se manifeste dans les plus anciennes fresques de Cappadoce [5], dans les scènes des miniatures du Par. gr. 510 [6], sur l'icone du *Sancta Sanctorum* [7]. Les peintures murales, carolingiennes et romanes, en Italie [8], comme en France [9] et en Allemagne [10], les ivoires romans et gothiques [11] remontent à cette tradition ancienne [12]. Bientôt, nous aurons l'occasion de montrer qu'au XIVe siècle encore des peintres rustiques bulgares conservaient ce système de composition (cf. chap. V).

Ce système, qui a su se maintenir si longtemps dans l'art de différents pays du monde chrétien, convient surtout aux cycles narratifs. Cette circonstance nous fait entrevoir sa source primitive : les scènes de caractère narratif et historique de l'art hellénistique et romain. Dans les longues bandes de scènes sur les colonnes commémoratives des empereurs romains [13] ou sur les arcs de triomphe [14], on trouve déjà le type de composition des zones de Peruštica et de tous les monuments chrétiens que nous venons de mentionner.

Parmi les rares personnages, discernables dans les fresques de l'abside, considérons la figure que nous avons pensé être celle du roi Hérode. La manière dont Hérode se tient sur son siège, la position des bras et des pieds, appartiennent, comme on l'a vu [15], aux thèmes de l'iconographie pré-iconoclaste. L'habit d'Hérode ou, plus précisément, l'étoffe de cet habit, est aussi un trait caractéristique de cette époque. En effet, des manteaux bariolés et en particulier des manteaux jaunes pointillés de rouge, comme en porte l'Hérode de notre fresque, ne se retrouvent plus dans les peintures byzantines du

1. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 53-74, Clédat, *Notes*, pl. 1-5.
2. Clédat, *Baouît*, pl. 16, 19, 21, 35, 40, 45, 51, etc.
3. Garrucci, *Storia*, pl. 248-252 ; Diehl, *Ravenne*, p. 49-53.
4. Garrucci, *Storia*, pl. 308 sq. (sarcophages) ; pl. 437-448, 450, 452, 454-458 (ivoires) ; Molinier, *Ivoires*, nos 9, 17, 21, 24, 59, 62, 64, fig. sur p. 55, etc. ; Graeven, *Elfenbeinwerke*, I, 3, 4, 6-8, 14-22, 24-26, etc. ; II, 3, 6-8, 12-15, 20, 21, etc.
5. Qeledjlar-Kilissé (Hemsbey-Kilissé), Toqale, chapelle près de Qaterdji-Djami, chapelle près de Toqale, El-Nazar Tchaouch-In (Phot. de Jerphanion aux Hautes-Études).
6. Omont, *Facsimilés*, pl. 21, 24, 26, 30-7, 49, 53-7, 59, 60.
7. Lauer, *Le Trésor du Sancta Sanctorum*, pl. VI.
8. Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 31, 109, 111, pl. IV ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 161, 162, 202-4, 230-1 ; II, fig. 324, 330, 341, 365, 400 ; Kraus, *S. Angelo in Formis*, planches.
9. Gelis-Didot et Laffillée, *La peinture décorative en France*, planches sans numéros ; Mérimée, *Saint-Savin*, pl. II, III, IV, XXIII, XXVI, XXXIV-XXXVI.
10. Kraus, *S. Georgkirche zu Oberzell*, pl. IV, VI-VIII ; Clemen, *Romanische Wandmalereien*, pl. 34, 54-56, 64, etc.
11. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. III, IV, X-XV, XIX-XXII, etc. V. particulièrement l'exemple de l'ivoire de Salerne (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, II, fig. 314, 316, 317, 323, 326, 332, 350, 353, 356, 362).
12. Les miniatures arméniennes conservent également cette tradition. Cf. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. VII, IX, XVI-XIX.
13. C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule*, I-II, Berlin, 1896, 1900, planches. A. Geffroy, *La colonne d'Arcadius à Constantinople d'après un dessin inédit*, dans les *Monuments Piot*, II, 1895, p. 99 sq., pl. X-XIII.
14. J. Kinch, *L'Arc de Triomphe à Salonique*, Paris, 1890, pl. IV-X [cf. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, fig. 157-9 (Salonique), 160-1 (Rome)]. V. aussi les sarcophages de marbre antiques, p. ex., dans Carl Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, I-III, Berlin, 1890 sq.
15. Cf. p. 31, note 4.

deuxième millénaire. Même parmi les œuvres de cette école de peinture si naturaliste qui florissait aux XIe-XIIIe siècles à la cour de Byzance, nous ne voyons nulle part ces manteaux en une étoffe de couleur éclatante, parsemée de petites taches d'une autre couleur [1]. Par contre, plus d'une fois, des représentations d'étoffes analogues reviennent sur les peintures et les mosaïques des IVe-VIIIe siècles [2]. Elles reproduisaient probablement des tissus, à la mode à ce moment-là, car on les retrouve à Salonique et à Ravenne sur les portraits.

Les trois mages de la même frise ont des manteaux jaune-rouge, d'une étoffe pareille à celle d'Hérode. A part cela, le premier mage est remarquable par le dessin des plis de son habit, indiscernables ailleurs. La draperie tombe en plis longs et parallèles, formant des courbes régulières et tendues. On connaît bien ce genre de draperie sur les vêtements larges, dissimulant le corps des figures, dans les monuments de l'art du VIe au VIIIe siècle [3]. A cette époque les plis longs et parallèles sont d'un emploi tout à fait général : on les voit sur les *himatia*, comme sur les pans du manteau jetés par-dessus la main, comme sur les écharpes et sur les rideaux [4]. Les peintures de la « manière latine », en Italie du Sud [5], dérivées du style de l'art monumental des VIe-VIIe siècles, fournissent une autre série d'exemples de cette manière de figurer la draperie. Certaines fresques postérieures d'Italie [6] et de Cappadoce restent plus ou moins fidèles à la même tradition. De même, les décorations de Reichenau [7]. Dans les pays grecs, à partir du Xe siècle, la Renaissance byzantine évince à peu près l'ancien genre de draperie, en le remplaçant par un autre, créé probablement dans les ateliers de Constantinople [8]. Seuls

1. La technique des étoffes brodées est sensiblement autre sur les peintures byzantines postérieures. On y voit, en effet, ou bien des dessins à grande échelle (cercles, motifs zoomorphiques ou végétaux), ou bien des « as de pique », des croix, des « cœurs », des feuilles de lierre, d'une forme nette et déterminée. Cf., par exemple, le Ménologe de la Vaticane (Vat. gr. 1613, fol. 26, 75, 98, 159, 166, 167, 191, 199, etc.), les mosaïques de Daphni (Millet, *Daphni*, p. 132, pl. IX-XI, XIII), le Par. Coisl. 79 (Omont, *Facsimilés*, pl. LXI, LXIII).
2. Baouît, chapelle VII (Clédat, *Baouît*, pl. XXIX, p. 41) ; Ravenne, Saint-Vital (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 110) ; Salonique, Saint-Démétrios (Uspenskij, *Mosaïques Saint-Démétrios*, pl. I, II, VI, VII) ; El-Khargeh (Dalton, *Byzantine Art*, fig. 286).
3. Évangiles syriaques d'Etchmiadzin (Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, pl. II-IV) et de Florence (Phot. Venturi, Hautes-Études C 1334, 1386, 1390, 1397-8, reproduisant les miniatures des feuillets 1, 3v, 5, 9v, 10), de Paris (Par. syr. 33). Mosaïques à Parenzo (Neumann, *Parenzo*, pl. 10), à Ravenne : au Baptistère des Orthodoxes (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 78), au Baptistère des Ariens (*ibidem*, pl. 101), à Saint-Vital (*ibidem*, pl. 109-110), à Saint-Apollinaire-le-Neuf (*ibidem*, pl. 97-100). Mosaïques à Rome, à Sainte-Marie-Majeure (*ibidem*, pl. 53-5, 59-60, 66-8, 70-2), à l'oratoire de Saint-Venance au Latran (*ibidem*, pl. 111), à la chapelle Saint-Zénon à Sainte-Praxède (*ibidem*, pl. 115). Fresques à Rome, à Saint-Chrysogone (*ibidem*, IV, pl. 173), à Sainte-Marie-Antique (*ibidem*, pl. 186-7 ; Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, pl. XX, XXVIII, XXX, XXXV, LVIII). Fresques à Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. XLVII, LII, XCIX-C, CII-CVI, CVIII-CX).
4. Fresques des différentes églises romaines : Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 130, 136, 138, 144, 146, 155, 159, 160, 165, 172, 173, 176-179, 181, 183-6, 192-3, 206, 210, 218, 228, 229, 232, 233, 236 ; Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, pl. XIX, XX, XXII-XXIII.
5. Bertaux, *Italie méridionale*, pl. III, fig. 29, 96, 104.
6. Fresques à Foro Claudio, à Saint-Nicolas de Palagianello, à Sant'Angelo in Pianella (Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 63, 269, 284), à Sant'Angelo in Formis (Kraus, *S. Angelo in Formis*, planches). Cf. aussi les miniatures du Mont-Cassin : cod. 175, 241 (*Le miniature nei codice cassinensi*, Mont-Cassin, 1887, I, pl. 1-2), cod. 99.206 (*ibidem*, pl. 1-3) ; *Exultet* de Gaete I, II et III (*Le miniature nei rotoli dell'Exultet*, Mont-Cassin, 1911), *Exultet* de Fondi (*ibidem*) et du Mont-Cassin (*ibidem*).
7. Kraus, *S. Georgkirche zu Oberzell*, planches.
8. Cf., par exemple, les miniatures du Vat. Reg. gr. 1 (*Collezione paleographica vaticana*, fasc. I, Milan, MDCCCCV), des Par. gr. 139 et 510 (Omont, *Fascimilés*), les mosaïques de Sainte-Sophie de Constantinople (d'après les dessins de Salzenberg, dans Salzenberg, *Constantinopel*, pl. XXVII-XXX).
Au sujet de ce mouvement artistique, v. Millet, *Histoire*, I, p. 287-8 ; Diehl, *Manuel*, p. 382 sq.

les pays séparés de l'Empire ou éloignés de la capitale, comme la Syrie [1], l'Arménie [2], la Cappadoce [3], prolongent plus ou moins systématiquement et plus ou moins longtemps la manière pré-iconaclaste. Le dessin des draperies jouant un rôle si considérable dans la peinture médiévale, la source commune des motifs de draperie des peintures syriennes, arméniennes, d'une part, des monuments du haut moyen âge latin, de l'autre, nous fait comprendre cette ressemblance de deux séries de peintures, qui parfois se manifeste très nettement, surtout vis-à-vis de l'esthétique tout à fait différente des œuvres byzantines des xe-xiiie siècles (pour les draperies byzantines de cette époque, v. ch. II).

Quant aux Balkans et plus précisément à la Bulgarie, nous verrons plus bas que la draperie byzantine s'y installa depuis le xie siècle jusqu'à la fin du moyen âge. Mais à côté de cette manière plus moderne, la peinture plus ou moins populaire est plus d'une fois revenue à l'ancien système de draperie, qui connut même une vraie renaissance aux xive-xve siècles (v. ch. V).

La surcharge dans les compositions des zones de Peruštica est due, pour une grande part, aux « fabriques » dont les scènes sont pleines. Les édifices, exèdres, murs, qui s'élèvent derrière les figures, occupent presque tout le fond, ils touchent presque le bord supérieur de la zone. Ces architectures sont représentées à une très grande échelle, elles ont l'air solide et presque réelles, et dans le détail ne manquent pas de naturalisme. Évidemment, toutes ces qualités des architectures de nos compositions sont relatives. Nos observations nous paraissent pourtant avoir de la valeur, parce que, comparé à la manière de représenter les architectures du fond dans la peinture byzantine du deuxième millénaire (où des « fabriques » aux formes fantastiques ont l'allure de jouets à côté des personnages de grande taille [4]), le système de Peruštica se distingue par les grandes proportions, la solidité, la variété et le réalisme de ses architectures.

Radicalement opposée à la manière byzantine des xe-xiiie siècles, la manière de Peruštica a des analogies dans l'art pré-iconoclaste. Ainsi, l'édifice massif avec un toit en dos d'âne et une large porte à deux battants, qu'on voit à côté de Zacharie, ressemble de près aux architectures de certaines œuvres des ive-viiie siècles qui savent encore donner une impression de constructions en pierres, massives et solides, et se soucient de la vraisemblance des détails. C'est là, certainement, une survivance de modèles hellénistiques, qu'on sait encore copier plus ou moins fidèlement. L'indication des pierres de taille de la bâtisse, des grandes tuiles sur le toit, la représentation d'arcades posées sur des substructions sont caractéristiques de cette époque. Les mosaïques de Rome, de Ravenne, de Salonique, différentes fresques et des ivoires des ve-viiie siècles fournissent quantité d'exemples de représentations architecturales

1. Cf. les miniatures du Par. gr. 923 (reproductions — en dessins au trait — dans Millet, *Évangile*, fig. 610, 613, 621-2), de l'Ambros. 49-50 (inédit), du Brit. Mus., Addit. 7169 (reproductions dans Millet, *Évangile*, fig. 107, 145, 202, 283, 314, 339, 447, 564, 634).

2. Cf. les miniatures du Ms. 697 de la Bibliothèque des Mékhitharistes, à Vienne (Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. VI), d'un Évangile d'Etchmiadzin (*ibidem*, pl. VII-XIV), du Par. arm. 18 (*ibidem*, pl. XVI-XIX), de l'Évangile de la coll. Morgan (*ibidem*, pl. XXXIII-XL).

3. Toqale, Qeledjlar-Kilissé (Hemsbey-Kilissé), Elmale-Kilissé, etc.

4. V. les architectures dans les peintures byzantines des xie et xiie siècles : p. ex., dans les miniatures du Par. gr. 74, du Laur. VI. 23, du Berol. qu. 66, du Par. gr. 54, etc. ; dans les mosaïques de Daphni, de Monreale ; dans les fresques de Sainte-Sophie à Kiev, de Bačkovo, de Spas-Neredica, de Pskov, etc.

de ce genre [1]. L'Occident latin les conserve jusqu'en pleine époque romane [2]. En Orient, l'emploi de ce type d'architecture de fond s'arrête avec l'expansion de l'art constantinopolitain des xe-xiiie siècles : les constructions massives, grandes et lourdes, s'y trouvent remplacées par des architectures fantaisistes, quelquefois assez compliquées, mais minces, et comme immatérielles et irréelles, sans perspective, sans portes ni fenêtres : des signes, et non plus des images. Seules, les régions éloignées de l'Empire [3], et quelques œuvres archaïsantes de production populaire, continuent l'ancienne tradition, en se rapprochant en ceci, comme en beaucoup d'autres traits, des monuments latins du haut moyen âge. L'art populaire en Bulgarie au xive siècle nous fournira des exemples de ce motif (voy. ch. V).

En parlant des architectures dans les zones de l'abside, il est impossible de passer sous silence cette conque qui forme fond autour de la tête d'Hérode. Cette manière de placer la tête d'un personnage important juste devant le centre d'une conque en coquillage, dont les moulures sont comme les rayons irradiants de la tête, est un procédé antique que l'art chrétien fit sien [4] et continua d'employer, jusqu'à l'époque gothique dans l'Europe latine [5], et seulement jusqu'aux temps iconoclastes dans le monde chrétien oriental [6]. Ce détail aussi, comme tous les traits de la peinture de Peruštica que nous avions pu observer jusqu'ici, place cette décoration de Thrace parmi les œuvres pré-iconoclastes.

Quelques observations que nous sommes à même de faire à propos de la scène du *martyre d'un saint* (V. p. 26-27) préciseront la conception que nous nous faisons de la décoration de Peruštica, sans contredire les conclusions des analyses précédentes. Le sujet même est bien dans l'esprit de l'art pré-iconoclaste en général, et des décorations murales en particulier. Sans compter les reliefs, les bronzes, les camées, les terres cuites de cette époque (ive-viie siècle) [7], nous connaissons une série de représentations de martyres de saints en mosaïques et fresques des ive-vie siècles, dans les cryptes, les catacombes et les églises de Rome, d'Imola, de Carthage et de Ravenne [8]. L'expansion de ces sujets suivit l'expan-

1. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 14, 56 ; IV, pl. 186, 192, 193, 202-204, 209, 2 ; Garrucci, *Storia*, pl. 150, 212, 215, 216, 220, 249, 251, etc. ; Neumann, *Parenzo*, pl. 41 ; Clédat, *Notes*, pl. 3 ; Graeven, *Elfenbeinwerke*, I, 59 ; II, 15 ; *Il rotulo di Giosuè, codice vaticano palatino Greco* 431, Ulrico Hoepli editore, Milan, s. d., pl. V.

2. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 231, II, fig. 324, 330, 341, 365, 392, 397, 405, 406 ; Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 66, pl. VIII, XI ; Kraus, *S. Georgkirche zu Oberzell*, pl. IV-VIII ; Mérimée, *Saint-Savin*, pl. 23, 26, 28-30, 32, 33, 35, 39, 41 ; Molinier, *Les ivoires*, pl. XII, XIV, fig. sur p. 125 ; Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 19, 22, 23, 26, 31, 32, 35, 37, 42, 45, 49 ; V, pl. 10, 11, 13, 17, 34, 36 ; Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. 2, 36, 44, 47, 48, 50, 77, 78, 122, 123, 125, 128, 156, 157 ; Goldschmidt, *Elfenbeinsculpturen*, I, pl. II, IV, XII, XIV, XV, XXI, XXXI, XXXIV, etc.

3. Toqale (une reproduction : Millet, *Évangile*, fig. 26), Qeledjlar-Kilissé (Hemsbey-Kilissé), El-Nazar, Balleq-Kilissé, Belli-Kilissé, Tchaouh-In (Phot. de Jerphanion, Hautes-Études).

Év. d'Etchmiadzin (Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, pl. V) ; une série de miniatures du Par. gr. 923 et de l'Ambr. 49-50 présentent le même type, mais déformé. Il réapparaît dans les miniatures arméniennes (Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. VI).

4. Garrucci, *Storia*, pl. 328, 331, 335, 347, 348, 400 ; Diehl, *Manuel*, fig. 133, 208 ; Sybel, *Christliche Antike*, II, fig. 71, 74 ; Strzygowski, *Koptische Kunst*, no 8704, fig. 161 ; Kehrer, *Die heil. drei Könige*, fig. 17, 18, 42, 44, 45.

5. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. LIII.

6. Év. d'Etchmiadzin (Strzygowski, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, pl. VI) ; fresque à Saqqara (accessible pour moi grâce à une reproduction chez Kondakov, *Vierge*, I, fig. 159) ; fresque à Abou-Hennis (Clédat, *Notes*, pl. 3) ; Év. de Rabula (Garrucci, *Storia*, pl. 130) ; mosaïque de Saint-Démétrios à Salonique (Uspenskij, *Mosaïques Saint-Démétrios*, pl. I).

7. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886, pl. XI et LIV ; Venturi, *Storia*, I, fig. 182, 191 ; *Bull. arch. crist.*, Rome, 1869, pl. III ; 1872, pl. II ; 1875, pl. IV ; 1879, pl. III ; W. Kings, *Antique gems and rings*, II, Londres, 1872, p. 33 ; Dalton, *Catalogue*, pl. VII ; Garrucci, *Storia*, pl. 445, 478, 43 ; Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro*, pl. I, 3 ; Cabrol, *Dictionnaire*, s. v. *Actes des Martyrs*, I, p. 421-2 ; Kaufmann, *Handbuch*, p. 433 sq.

8. V. Cabrol, *Dictionnaire*, s.v. « Actes des Martyrs », I, p. 421 sq. ; Le Blant, *Monuments antiques relatifs aux affaires cri-*

sion du culte des reliques des saints dans tous les pays du monde chrétien. C'est aussi sur les murs des cryptes, où reposaient les corps des martyrs ou ceux des églises voisines de leurs tombeaux, qu'on représentait primitivement les épisodes de leur vie et de leur mort.

De même, les petits objets, portant des effigies de martyrs et des représentations de leurs « actes », se fabriquaient — à l'usage des pèlerins — aux lieux où l'on vénérait la mémoire du saint, surtout aux endroits qui possédaient une de leurs reliques. Nous touchons donc, avec notre image de Peruštica, aux sources mêmes de l'iconographie chrétienne, aux sujets que l'imagerie a emruntés aux souvenirs des contemporains et aux traditions locales. Il serait tout naturel que la fresque de Peruštica représentât le martyre du saint dont l' « Église Rouge » était le *martyrium* (la forme quadrifoliée du plan de l'église concorde avec cette supposition, le plan central étant bien le type le plus répandu du mausolée), ou bien un des saints martyrs de la Thrace.

La conception iconographique de la scène lui assigne une place parmi les œuvres du IVe, du Ve ou du VIe siècle : le saint, encadré, devant et derrière, par deux soldats, marche vers le lieu de l'exécution. La plus ancienne représentation du Christ mené au supplice, celle qui se trouve dans l'Évangile de Cambridge [1], peut être considérée comme le prototype de la peinture de Peruštica. Un tesson de provenance égyptienne au Kaiser Friedrich Museum et un sarcophage du Latran nous offrent des exemples analogues [2]. La formule en question est une des caractéristiques de l'époque. Évidemment, le « Portement de la croix », dans la suite des épisodes de la Passion, conserva dans les siècles postérieurs, ne fût-ce que rarement, l'aspect d'une procession semblable à celle de Peruštica ou de Cambridge [3] (un prisonnier entre deux bourreaux), mais on notera un fait significatif : les illustrateurs du Ménologe du Vatican n'exploitèrent presque plus le thème : parmi les quatre cent trente miniatures de ce manuscrit, il n'apparaît que trois ou quatre fois [4], il semble que dans les premiers siècles, l'art chrétien se soit abstenu de représenter la mise à mort, le supplice, soit du Christ, soit des saints ; l'art byzantin du XIe siècle n'avait plus cette répugnance.

La direction et le but du mouvement des trois personnages sont soulignés par la représentation d'une large porte, qui croise obliquement le chemin de la procession. Probablement, il s'agit du πρόθυρον vers lequel s'acheminent le saint et ses bourreaux. On retrouve cette même porte, représentée toujours un peu obliquement, dans des miniatures de la Bible de Vienne [5], dans les mosaïques de l'arc triomphal

minelles, R. A., 57, 1889, p. 23-30, 145-162 (une bibliographie du sujet dans les deux ouvrages cités) ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, p. 367, 951, pl. 131 (*S. Giovanni e Paolo*), pl. 190-1 (*S. Maria in Via Lata*), pl. 202-4 (Sainte-Praxède). Cf. aussi les témoignages littéraires, comme ceux de saint Grégoire de Nysse (*P. G.*, XLVI, col. 737-9), de Prudence (*P. L.*, LX, col. 433-6, 543-6), etc.

1. Garrucci, *Storia*, pl. 141.

2. Strzygowski, *Alexandr. Weltchronik*, fig. 33 ; Kaufmann, *Handbuch*, p. 434, fig. 160. Cf. les processions semblables à Sainte-Praxède, à Rome (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 202-4) et les fresques à Elmale-Kilissé (Millet, *Évangile*, fig. 391) et à Tchaouch-In (Phot. de Jerphanion, Hautes-Études), en Cappadoce.

3. Mateič, en Serbie ; Berende, en Bulgarie (v. plus loin, chap. V) ; Psautier serbe de Munich (Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXIV, 52).

4. Ménologe de la Vaticane, fol. 113, 256.

5. Garrucci, *Storia*, pl. 113, 115, 119-21 ; Hartel et Wickhoff, *Wiener Genesis*, pl. II, VI, VIII, XIV, XXI, XXII, XXXVI, XXXVII ; Graeven, *Elfenbeinwerke*, I, 26 ; V. Bethe, dans *Jahrbuch d. k. deutsch. Arch. I.*, XVII, Berlin, 1903, p. 104 sq. Haseloff, *Cod. Rossanensis* pl. VII ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, II, fig. 385.

de Sainte-Marie-Majeure [1] et, probablement, sur le tesson de Berlin [2]. Le motif architectural serait donc un nouveau trait de l'art des Ve-VIe siècles. Des peintures murales de Rome reproduisent, quelques siècles plus tard, ce détail archaïque [3].

La porte reste isolée sur un fond vert-émeraude qui monte jusqu'à la hauteur des têtes des personnages, en ne laissant au-dessus qu'une étroite bande bleu-de-ciel. La belle couleur du vert, vive et transparente, rappelle de près les fonds analogues de Baouît. Là aussi, comme à Peruštica, l'espace vert n'atteint pas le bord supérieur de la scène : il représente, par conséquent, une haie de buissons au-dessus desquels apparaît le ciel bleu (à Baouît, le bleu est parfois remplacé par le blanc [4]). Cette haie de verdure est souvent représentée (à Baouît, comme à Peruštica) sous la forme d'une couche continue et égale de couleur verte. Mais ce n'est là qu'une simplification extrême de la technique ; l'idée première se fait mieux voir dans d'autres cas (à Baouît [5]), où des fruits et des fleurs apparaissent sur ce même fond uniformément vert. Dans les fresques coptes, comme à Peruštica, un détail ne manque presque jamais dans les fonds de ce genre : c'est la bande de ciel ; quelle que soit sa largeur (elle peut être très étroite), sa présence conserve au fond vert sa signification de haie (la ligne de démarcation — disparue à Peruštica — étant ordinairement ondulée, cela augmente l'illusion d'un alignement de plantes). A part quelques exceptions d'un caractère spécial [6], l'art proprement byzantin, post-iconoclaste, n'a pas fait usage de ce genre de fond. Nous constatons donc à Peruštica une forme rare, propre aux plus anciennes peintures murales chrétiennes.

Les figures mêmes de la scène de martyre ne présentent pas moins d'intérêt. Le saint a les mains liées derrière le dos, comme Barrabas dans l'Évangile de Rossano [7]. La tête du saint est entourée d'un nimbe, qui — par sa grandeur comme par son type et sa couleur (il est formé d'un cercle noir encadrant un rond blanc) — se rapproche de très près des nimbes de Baouît [8] et de l'Évangile de Raboula [9]. Les grands nimbes blancs munis d'un bord foncé, comme les nimbes de toutes les nuances de bleu, depuis la plus pâle jusqu'à l'indigo, sont d'un emploi général dans tous les monuments de la pein-

1. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 11.

2. Strzygowski, *Alexandr. Weltchronik*, fig. 33.

3. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 202-4 (Sainte-Praxède).

4. Clédat, *Baouît*, chap. 3, pl. XVI, XVIII, XXI ; chap. 12, pl. XXXV, XXXVII ; chap. 17, pl. XL-XLII ; chap. 28, pl. XCVIII, CIX.

5. *Ibidem*, chap. 3, pl. XVI ; chap. 12, pl. XXXI ; chap. 17, pl. XLI ; chap. 26, pl. LXXXVI, 1-2, LXXXVII ; chap. 28, pl. XCVIII. Chassinat, *Fouilles à Baouît*, pl. LXVIII (église). Baouît ne fait d'ailleurs qu'imiter des modèles hellénistiques d'un style parfaitement réaliste. Cf. la peinture murale, qui représente un joyeux jardin, avec des arbres, des buissons, des fleurs, des fruits, des oiseaux, dans une des salles souterraines de la Villa de Livie, près de la *Prima Porta*, à Rome. Comme dans les copies chrétiennes, les plantes se profilent en zigzags et en courbes sur le ciel bleu qui les surmonte. V. *Antike Denkmäler*, I, Berlin, 1891, pl. 11, 24, 60. Cf. Brunn, dans *Bull. dell'Instit.*, 1863, p. 81 sq.

6. Diehl, *Manuel*, fig. 329.

7. Haseloff, *Cod. Rossanensis*, pl. XVII. Cf. aussi les prisonniers dans le rouleau de Josué (Garrucci, *Storia*, pl. 164, 167), dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure (*ibidem*, pl. 222) ; le Christ, dans le Par. gr. 74, fol. 139.

L'art chrétien primitif attribuait cette attitude aux martyrs attachés au poteau de supplice. Cf., par ex., *Sammlung römischer Denkmäler in Baiern*, éd. par l'Académie des Sciences de Munich, Munich, 1898, pl. III ; v. aussi : *Mémoires de la Soc. nat. des Antiquaires de France*, 1892, p. 103, 104 ; Cabrol, *Dictionnaire*, fig. 88-90.

8. Clédat, *Baouît*, chap. 17, pl. XLVI, XLVII ; chap. 28, pl. C et CIX.

9. Garrucci, *Storia*, pl. 128, 139, 140, etc. V. aussi les nimbes sur les fresques de *Santa Maria in vi Lata*, à Rome (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 177).

ture jusqu'à la fin du premier millénaire [1], tandis que plus tard, toujours fréquents en Occident [2] et chez les Orientaux [3], ils disparaissent de l'art byzantin, où le nimbe doré ou jaune règne presque exclusivement [4].

Les fresques de Baouît et les miniatures de l'Évangile de Raboula sont les plus anciens de ces monuments où l'on voit la forme tout à fait analogue à celle du nimbe du martyr et de toutes les autres figures de Peruštica (les anges portant l'Agneau, les anges dans les médaillons, les figures des scènes bibliques). Ce détail précis devrait, par conséquent, être mentionné parmi les indications qui permettent de dater nos peintures ; la décoration de Peruštica, étant antérieure au VIIe siècle, ne saurait être plus ancienne que les miniatures de Raboula (586) : ce n'est plus qu'à un intervalle d'un siècle et demi que nous réduisons la période où l'œuvre a pu être exécutée.

Les soldats qui entourent le saint portent des coiffures de couleur vive et d'une forme spéciale : hautes et arrondies dans la partie supérieure, elles sont munies en bas d'une garniture en fourrure. Il s'agit certainement d'une sorte de fez ou de bonnet de feutre, dont l'iconographie chrétienne a coiffé les rois-mages et le prophète Daniel.

Des Perses, représentés dans le Ménologe de la Vaticane, portent la coiffure en question. Un détail, pourtant, — la garniture en fourrure — manque aux bonnets des mages comme à ceux de Daniel et des Perses du Ménologe [5]. Nous retrouvons, par contre, ce trait de nos peintures dans les miniatures de la Chronique d'Alexandrie, chez tous les rois de Lydie (bonnets jaunes garnis de fourrures [6]) et sur les reliefs iconiques de Palmyre [7]. Il paraît donc certain que les soldats de notre fresque sont des asiatiques et probablement des bourreaux persans.

Ils sont vêtus de chemises ou de tuniques étroites, boutonnées au milieu de la poitrine et munies de longues manches collantes. Là encore nous sommes en présence d'un élément du costume iranien [8]. La même tunique est portée par les habitants de Palmyre aux premiers siècles de notre ère [9]. Comme

1. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 4, 5, 24, 26, 53-55, 57, 58, 61-68, 87, 98, 101, 113 ; IV, pl. 144, 146, 155, 161, 182-3, 200, 210 ; De Rossi, *Musaici cristiani*, planches s. numéros (pl. 22, 23, 26 de la série) ; Kondakov, *Vierge*, I, p. 152, pl. V. Év. de Rossano (Haseloff, *Cod. Rossanensis*, pl. XIX : « l'Inspiration », à côté de saint Marc).

2. De Rossi, *Musaici cristiani*, pl. s. numéro (pl. 33 de la série) ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 224, 239, 252-5, 256 ; Clemen, *Romanische Wandmalereien*, pl. 7, 15. Mérimée, *Saint-Savin*, pl. 2, 3, 4, 10, 35 ; Kolb et Vorlaender, *Aufnahmen*, planches non numérotées, repr. les fresques du couvent Prüfening près de Ratisbonne ; Cahier et Martin, *Bourges*, pl. I-III, V-VII, XI, etc. *Denkmäler des Hauses Habsburg in der Schweiz*, *Die Glasgemälde der Kirche zu Königsfelden*, n. s. l. ni d., pl. 1-4, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 34-36.

3. Baouît (Clédat, *Baouît*, chap. 28, pl. XCVIII) ; Abou-Hennis (Clédat, *Notes*, p. 50); Év. de Raboula (Kondakov, *Vierge*, I, p. 125) ; Saint-Démétrios, à Salonique (Uspenskij, *Mosaïques Saint-Démétrios*, pl. I).

4. Kondakov, *Émaux*, pl. 1-11, 13, 14, 28 ; H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Fribourg, 1908, pl. V. Cf. aussi les nimbes bleus des anges du Baptême, à Boiana (A. Grabar, *Boiana*, p. 45) et de saint Jean-Baptiste enfant à Tirnovo (église des Quarante-Martyrs : v. chap. III).

5. Ménologe de la Vaticane, fol. 209, 252. Cf. aussi un garde-corps sur la pyxide de saint Ménas, au British Museum (Dalton, *Catalogue*, No 297, pl. IX a, p. 54-5).

6. Strzygowski, *Alexandr. Weltchronik*, pl. Verso. Voyez un des bourreaux des fresques de Sainte-Praxède (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 203).

7. F. Uspenskij, *Archeologičeskie pamjatniki Sirii*, dans les *Izvestija R. A. J. v K.*, VII, pl. 14.

8. Kondakov, Tolstoj et Reinach, *Les antiquités de la Russie méridionale*, fig. 143, 150, 176, 177, 186, 210 *bis*, 256-8, 261-2, 338, 372, 373, 379, 431 ; E. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, fig. 46-9, 90, 93, 94, 97, 98, 126 ; Kondakov, *Les costumes orientaux à la cour byzantine*, dans *Byzantion*, I, Bruxelles, 1924, p. 1 sq.

9. Uspenskij, *Arheologičeskie pamjatniki Sirii*, p. 119, 120 ; fig. 19, 20, pl. 14. Cf. O. Gebhardt, *The miniatures of the*

sur les habits de ces Perses, Parthes et Syriens, on voit la tunique des soldats de notre fresque ornée d'une bordure ornementée qui court, en suivant le bord du col bas et la coupure verticale, autour du cou et descend sur la poitrine. On peut être sûr que le costume de ces soldats se complétait par des pantalons larges et longs (les anaxyrides), comme on en voit sur toutes les représentations de cavaliers iraniens [1], sur les portraits de Palmyre [2], sur tous les « mages » et les Daniel de l'art chrétien et sur le premier « mage » de la fresque dans l'abside de Pèruštica.

Il nous semble pourtant que les bourreaux de notre peinture, tout en étant des asiatiques, sont des soldats romains. Au moins le premier d'entre eux porte-t-il le grand bouclier ovale, qu'on trouve porté par les soldats de l'armée romaine à peu près sur toutes les représentations figurées jusqu'au Xe siècle [3]. Le bouclier est muni d'un *umbo* réuni au bord extérieur par une série de bandes métalliques. Ce détail que les miniaturistes du Xe siècle (par ex., dans Par. gr. 139, Vat. Reg. 1), qui copiaient sur des modèles plus anciens, omettaient facilement [4], indique pour notre fresque une place voisine des mosaïques de Ravenne (Saint-Vital [5]), du plat de Kertch [6], des fresques d'Abou-Hennis [7], etc. Quant à sa grandeur, le bouclier de ce soldat n'est comparable — je crois — qu'aux boucliers colossaux des satellites d'Hérode, à Abou-Hennis, et des gardes de Saül, à Baouît [8].

Avant d'abandonner l'analyse de cette scène, arrêtons-nous à la représentation du visage du martyr, — l'unique visage à Pèruštica qui permette de faire quelques observations sur le type et la facture de la figure dans cette décoration. La simplicité des moyens est remarquable : sur un fond jaune, le peintre, d'une main sûre, a tracé des contours brun-rouge pour le nez, les yeux, les sourcils et les lèvres ; une courbe de la même couleur indique l'enfoncement du menton ; deux autres dessinent la bande étroite des moustaches, qui tombent sur les coins de la bouche ; sous le menton, et en suivant son contour extérieur, une bande onduleuse (de cette même couleur brun-rouge) représente la barbe qui encadre le bas du visage sans couvrir le menton ni les joues ; enfin, des traits de blanc viennent indiquer les sommets éclairés des parties en relief ; sans compter le blanc des yeux, des courbes énergiques de cette couleur se voient sur le nez, sur une joue et sous la paupière inférieure d'un œil.

Ashburnham Pentateuch, Londres, 1883, pl. XI-XIII, XV ; A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*, II, Paris, 1918, p. 351-3 (représ. de donateurs barbares).

1. Kondakov, Tolstoj et Reinach, *Les antiquités de la Russie méridionale*, fig. 66, 80 et les figures indiquées page 36, note 8 ; Minns, *Scythians and Greeks*, figures citées même note.

2. Uspenskij, *Arheologičeskie pamjatniki Sirii*, fig. 19, 20, pl. 14. Ces pantalons se retrouvent sur des représentations innombrables des rois-mages (Kehrer, *Die heil. drei Könige*, fig. 10 sq.), comme, d'ailleurs, chez les rois-mages supposés de Peruštica même (v. plus haut, p. 23).

3. Garrucci, *Storia*, pl. 157 sq., 303, 341, 352, 445, 459, 495 ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 18-20, 23-28, 109 ; IV, pl. 190, 199, 202-3 ; Molinier, *Ivoires*, pl. I, II, XIII, représentation du nº 59 ; Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. V, VI, XLII, etc, etc. *Il rotulo di Giosuè* (*Vat. Pal. gr. 431*), pl. I, III, V-VIII, X-XIV ; Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. 30, 49, 51, 81, 115, 121, 124, 125, 153, 159 ; Strzygowski, *Alexandr. Weltchronik*, fig. 33 (tesson du *Kaiser-Friedrich Museum* de Berlin).

4. Garrucci, *Storia*, pl. 219-22. Omont, *Facsimilés*, pl. IV, VI, XXXIX, LV. *Collezione paleographica vaticana*, fasc. I, Vat. Reg. gr. 1, fol. 302 v.

5. Diehl, *Manuel*, fig. 102 ; Kurth, *Ravenna*, pl. XXII.

6. Diehl, *Manuel*, fig. 150. Sur ce plat v. surtout la nouvelle monographie de L. A. Maculevič, *Serebrjanaja čaša iz Kerči* Leningrad, 1926.

7. Clédat, *Notes*, pl. 1.

8. Clédat *Baouît*, chap. 3, pl. XVII, XVIII ; chap. 7, pl. LV

Il est évident que pareille facture a perdu tout contact avec l'« illusionnisme » des portraits hellénistiques, qui s'efforcent de rendre le modelé délicat du visage, les nuances du clair-obscur et la couleur de l'épiderme des différentes parties de la tête.

Comme toujours, d'ailleurs, on n'a le droit de comparer un monument qu'aux œuvres de technique analogue. Peu nous importe, par conséquent, que certaines icones et certaines miniatures conservent leur technique « illusionniste » à peu près jusqu'au Xe siècle, pour pouvoir servir de base aux peintres byzantins du temps des Macédoniens et des Comnènes [1]. Quoique destinées, comme les fresques, à la décoration des murs, les mosaïques du Ve au VIIIe siècle ne nous intéressent, pour l'instant, pas plus que les miniatures, leur technique étant profondément différente de celle des peintures proprement dites.

Quant aux œuvres de fresque monumentale, la série de décorations murales antérieures au VIIe siècle, à Rome [2], porte l'empreinte de la technique et de la conception illusionnistes [3]; dans les représentations des visages, les peintres sont bien à même de se passer plus ou moins de contours et de donner — par le seul moyen de taches de couleurs — l'image d'une tête vivante, à la fois plastique et pittoresque; le même principe « impressionniste » est appliqué à la représentation des cheveux, dont la masse touffue est adroitement rendue par des combinaisons de taches multicolores.

Cette facture, d'un emploi général jusqu'au VIe siècle, commence à fléchir dans les peintures monumentales de cette époque, à Rome. A partir du VIIe siècle, la nouvelle voie, dans le domaine de la conception et la technique de la figure, est bien choisie, et c'est précisément un système très analogue à celui de Peruštica qui s'introduit dans les œuvres romaines des VIIIe-IXe siècles [4]. Le visage n'est plus qu'une tache plate et uniforme, et la structure n'en est indiquée que par le contour et le dessin au trait des éléments les plus indispensables. Le contour large et d'une couleur sombre ou tranchante, le dessin des traits du visage exécuté de la même façon, donnent à la nouvelle facture le sens d'un schéma linéaire. Le modelé est absent ou presque ; les cheveux, comme la barbe et les moustaches, sont schématisés d'une manière ou d'une autre (on les représente par une tache uniforme ou par un système de lignes qui approche d'une régularité géométrique), et une ligne de démarcation bien déterminée sépare les parties chevelues du reste du visage. Entre autres particularités, les moustaches reçoivent la forme d'une bande très étroite et la barbe ne commence qu'au-dessous du contour de la figure, en découvrant entièrement le menton et les joues : selon un des principes fondamentaux de tout schématisme, aucune partie du sujet n'en dissimule une autre.

Cette conception nouvelle du visage, cette facture nouvelle se retrouvent dans les fresques de Baouît [5].

1. Tels devaient être les prototypes supposés des miniatures du Par. gr. 139, du Par. gr. 510, du Vat. Reg. 1, etc.
2. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 131, 135, 140. Certaines fresques postérieures se joignent à ce groupe, par exemple, *ibidem*, pl. 144, 147, 157, 158 ; Wilpert, *Katakomben*, pl. 5, 6, 8, 14, 16, 18-22, 29, etc., 80-1, 84 et beaucoup d'autres.
3. Cf. la représentation de l'archange Uriel dans un tombeau du Ve siècle à Sofia (G. Kacarov. et Š. Tačev, *Novootkrita starohristianska grobnica v Sofija* (*Izvestija B. A. D.*, I, fig. 2, pl. II); Kr. Mijatev, *Dekorativnata živopis na sofijskija nekropol*, Sofia, 1925, p. 86 sq., fig. 36.
4. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 133, 142, 144, 148-9, 159-60, 165, 166, 169, 170-1, 174-5, 183-6, 192-3, 195, 196, 201, 208, 210, 218. Il faut joindre à cette liste de monuments postérieurs au VIe siècle les fresques de l'église sépulcrale des Saints-Félix-et-Adauctus, à la catacombe de Comodille, qui, quoique datées du VIe siècle, ont déjà des têtes du type postérieur, schématisé (*ibidem*, pl. 136).
5. Clédat, *Baouît*, pl. 18, 21, 27, 29, 31-3, 35, 36, 42, 47, 51, 52, 87, 90, 96-100, 102, 103, 106, 108-110.

Remarquons ici que la chronologie des monuments de Baouît n'est pas très déterminée et que d'ailleurs le moment de la transformation stylistique a pu, en Égypte, ne pas coïncider avec le mouvement esthétique analogue, à Rome. On peut pourtant être sûr que ces peintures de Baouît ne sont pas antérieures aux VIe-VIIe siècles; elles ne pourraient, par conséquent, être qu'un peu plus tardives que certains monuments de Rome, portant l'empreinte de la facture schématique.

Les fresques de Kussejr-'Amra, en Arabie [1], attribuées à des peintres grecs ou du moins de culture grecque, et datées de la première moitié du VIIIe siècle, se classent — quant à la facture de leurs visages — à côté des autres monuments que nous venons de citer (la décoration de Kussejr-'Amra est particulièrement curieuse, parce qu'elle applique la nouvelle conception et la facture schématique à des sujets et des motifs d'un goût purement hellénistique; elle montre, par conséquent, d'une manière particulièrement évidente, la base artistique sur laquelle la transformation s'est produite).

C'est donc, somme toute, entre le VIe et le VIIIe siècle que, dans les peintures murales de différents pays du monde méditerranéen, s'accuse le procédé de schématisation linéaire du visage (nous aurons l'occasion plus loin de rappeler que cette tendance à la schématisation s'appliquait à toutes les parties de la figure) [2]. Nous n'avons pas à déterminer ici le lieu et le moment précis où naquit le procédé que nous rencontrons à Peruštica. D'ailleurs il nous semble certain — des analyses de savants éminents l'ont démontré en partie [3] — que la conception (et par suite la facture) linéaire et schématique du visage, du reste du corps humain, des draperies, etc., a été provoquée par une renaissance de l'esthétique orientale chez les peuples superficiellement hellénisés de l'Asie Antérieure et de l'Égypte. Quoi qu'il en soit, prenons le fait tel qu'il se présente à l'époque de Peruštica : sur tout le territoire de l'Empire Byzantin et dans les pays qui autrefois faisaient partie de l'Empire Romain, à l'époque qui suivit immédiatement celle de Justinien et se prolongea jusqu'au renouvellement de la floraison artistique à Byzance au Xe siècle, un processus de schématisation linéaire se manifeste dans la peinture monumentale.

Revenons à la tête de Peruštica. Elle se place parmi les œuvres de ce style schématique, dont les plus anciennes, dans la peinture monumentale au moins, datent de la fin du VIe ou du commencement du VIIe siècle. Peruštica ne pouvant dépasser la limite du VIIe siècle, notre analyse du style du visage nous mène donc, non seulement à une classification plus précise du monument, mais aussi à un *terminus post quem* plus avancé que ceux que nous avions pu proposer avant : la décoration aurait été conçue entre la fin du VIe et la fin du VIIe siècle [4].

Scènes bibliques. — Les scènes des zones de l'abside, comme la représentation du martyre d'un saint, que nous venons d'analyser, se distinguent profondément des sujets bibliques de la suite des médaillons dans les arcades. Les scènes de la zone de l'abside et la représentation du martyre ont un caractère

1. Musil, *Kusejr-'Amra*, II, pl. XVII-XX, XXIV, XXVI, etc.
2. Dans le domaine de la miniature, les mêmes phénomènes apparaissent à peu près à la même époque : ainsi, au VIe siècle, l'Évangile d'Etchmiadzin adhère au goût nouveau, tandis qu'un autre monument contemporain et également syriaque, le fameux Évangile de Raboula, se tient beaucoup plus près de l'« illusionnisme » des modèles hellénistiques. Les deux conceptions ont continué de coexister dans les siècles suivants.
3. Strzygowski, *Alexandr. Weltchronik*, p. 189 ; Ramsay, dans *Athenaeum*, 1903, p. 656; Kondakov, *Vierge*, I, p. 151-2 ; Bréhier, *Art. Byz.*, p. 6 sq.
4. Pour le style de la draperie sur la tunique du saint, voir p. 44-45, où nous examinons de près la question de la facture des plis à Peruštica à propos des habits de Moïse, dont la technique est analogue à celle de la tunique du saint.

narratif. Les compositions bibliques par contre, par leurs dimensions très petites, comme par le fait qu'elles se trouvent encadrées dans des médaillons, sont surtout destinées à enjoliver les arcs, comme un des éléments du décor ornemental de la partie inférieure des murs. On verra d'ailleurs que l'iconographie (et en certains points le style) de ces scènes touche de près aux schémas élégants et discrets des Catacombes [1] et qu'elles sont un symbole, un thème décoratif plutôt qu'une illustration ou un enseignement.

Les médaillons des scènes bibliques — nous l'avons vu (p. 23 suiv.) — sont entourés d'un ornement qui imite les revêtements en marbres multicolores. Les petites scènes jouent donc dans cet ensemble décoratif à peu près le rôle de ces cartouches pompéïens, où un paysage ou une scène de genre apparaissent à des points désignés du mur pour rompre la monotonie de la surface et distraire l'œil [2]. Fatigué par la contemplation des masses lourdes et sombres des revêtements de marbre ou des éléments architecturaux, le spectateur repose volontiers son regard sur les bleus tendres des lointains et s'amuse à admirer la série élégante des figurines minuscules, sans se préoccuper du sens des sujets qui d'ailleurs sont souvent fort banals. Les peintures des Catacombes conservèrent, comme on le sait, ce type de petites scènes-cartouches, réparties sur les plafonds et les murs suivant un système décoratif bien déterminé [3]. Seulement, dans ces décors chrétiens, la scène par elle-même gagna en importance puisqu'elle était appelée à représenter les symboles fondamentaux de la nouvelle religion. Tout en se soumettant au système décoratif, ces scènes formaient entre elles des cycles de sujets dominés par une idée générale [4]. Il faut bien qu'à Peruštica — qui est probablement la dernière dans la série des décorations monumentales de l'ancienne école de l'art chrétien où l'on ait fait usage du motif des scènes en médaillons [5] — la série de scènes bibliques ait eu une signification, déterminée par l'idée générale de l'ensemble.

Si peu nombreux que soient les fragments des frises de l'abside, si mal fondés que soient nos essais pour déterminer leurs sujets, il s'agit certainement d'un cycle du Nouveau Testament. D'une part, ce sont les analogies des plus anciennes décorations d'église, à Constantinople et dans l'Orient chrétien, qui nous imposent cette certitude [6]. D'autre part, la présence même de scènes bibliques dans les arcades doit être considérée comme une preuve non moins décisive.

En effet, puisque les thèmes bibliques les plus importants et le plus souvent traités dans l'art (Histoire de Moïse, Daniel) décorent les arcades de l'abside, le mur de la même abside ne pouvait recevoir encore un cycle tiré de l'Ancien Testament. Au contraire, les deux séries se compléteraient l'une l'autre,

1. On connaît dans les catacombes de Rome des arcs décorés d'une manière analogue à celle de Peruštica. V. Wilpert, *Katakomben*, pl. 145, 153, 160, 164, 172, 181, 186.

2. V., par exemple, dans : A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*, Leipzig, 1908 (2e éd.), pl. 13, fig. 281, 283 ; Lessing et Mau, *Wand und Deckenschmuck eines roemischen Hauses aus der Zeit des Augustus*, Berlin, 1891, pl. 1-7.

3. Wilpert, *Katakomben*, pl. 35, 38, 49, 63, 68, 96, 103, 104, 106, 112, 128, 130, 131, 140 et autres.

4. Kaufmann, *Handbuch*, p. 287-9, 325 sq.; Wilpert, *Katakomben*, p. 140 sq.

5. Cf. les petites scènes dans des cartouches rectangulaires à la chapelle 3 de Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. XII). Les peintres rhénans se servent de ce motif à l'époque romane (Clemen, *Romanische Wandmalereien*, pl. 7 : cathédrale d'Essen).

Ce motif hellénistique revient, parmi beaucoup d'autres, dans les décorations tardives des Balkans. On y voit, en effet, des scènes minuscules dans des sortes de médaillons, formés par les branches entrelacées de l' « Arbre de Jessé » (Arilje, au XIIIe siècle ; Arbanassi, église de la Nativité, et Bačkovo, réfectoire du monastère, au XVIIe siècle). Cf. chap. VI.

6. J'ai en vue les décorations des Saints-Apôtres à Constantinople et de Saint-Serge à Gaza, décrites par Constantin le Rhodien, Nicolas Mésaritès et Choricius.

si on supposait que les sujets bibliques accompagnaient un cycle historique de l'Évangile, en servant de parallèles symboliques aux épisodes du Nouveau Testament. Pareil arrangement est d'ailleurs tout à fait dans l'esprit de l'art du temps de Justinien, quand, — probablement, sous l'influence de l'école des théologiens alexandrins [1], — le parallélisme des deux Testaments se trouve indiqué d'une manière expressive, sans parler des catacombes, dans les miniatures (Ms. Vat. de Cosmas Indicopleustès [2]), comme dans les décorations murales (mosaïques de Saint-Vital et de Saint-Apollinaire, à Ravenne [3], de l'église du monastère du Sinaï [3], anciennes fresques de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome [4]).

C'est à ces monuments que, pour nous, doit être rattachée Péruštica, avec sa série de scènes bibliques, la plus étendue qui nous soit conservée de l'époque des VI-e VIIe siècles dans l'art monumental [5].

A part le développement du cycle biblique, Peruštica offre un exemple d'une disposition de ces scènes qui paraît fort heureuse pour la démonstration du parallélisme des deux Testaments. On y voit, en effet, la série des médaillons et les frises de scènes qui se suivent les unes au-dessous des autres, en faisant le tour de l'abside. La netteté des liens qui unissent les deux suites de sujets est certainement plus marquée ici qu'à Ravenne et au Sinaï, où les scènes bibliques (au sanctuaire et sur le mur extérieur) manquent de parallèles immédiats.

En se rapprochant étroitement, quant à leur rôle dans l'ensemble décoratif, des mosaïques de Ravenne et du Sinaï, les scènes bibliques de Peruštica se distinguent profondément par leurs formes et leur iconographie.

En effet, les compositions de l'Ancien Testament, à Saint-Vital de Ravenne, sont conçues comme des scènes monumentales, avec ce caractère de scènes de genre, qui déterminait la transformation de la peinture décorative au IVe-Ve siècles. A en juger d'après la scène conservée de la Transfiguration, à l'abside de l'église du mont Sinaï, les compositions bibliques de cet ensemble décoratif se rattachaient à ce même courant artistique.

Le procédé de Peruštica est tout autre. Les trois scènes bibliques que nous sommes à même d'observer appartiennent toutes à la catégorie des sujets très fréquents dans l'art des catacombes, dont elles traduisent aussi les formes. En effet, comme les scènes des arcs, dans les Catacombes [6], les compositions de Peruštica sont encastrées dans des médaillons ; comme dans les Catacombes, la peinture ne s'efforce pas de créer un tableau de genre, d'entourer les figures d'un paysage, de les placer devant un ciel nuageux, de produire une illusion de perspective aérienne et linéaire. Tous ces problèmes ont bien laissé leurs traces dans l'art des cycles narratifs qu'on composa à partir du IVe siècle, mais ils sont

1. Millet, *Histoire*, I, p. 215.

2. Stornajolo, *Cosmas Vat.*, scènes bibliques : pl. 45, 46, 48, 50, 52, 55, 56, etc. ; scènes évangéliques : pl. 78-83, 89, etc.; Millet, *Histoire*, I, p. 215.

3. Saint-Vital et Saint-Apollinaire, à Ravenne ; Sainte-Catherine, au Mont-Sinaï. Cf. Millet, *Histoire*, I, p. 180 sq. Kurth, *Ravenne*, p. 110-111. Au Mont-Sinaï et à Saint-Vital, se retrouvent les deux scènes avec Moïse que nous voyons à Peruštica (Millet, *Histoire*, I, p. 169-170).

4. A. Pératé, dans Michel, *Histoire de l'art*, I, 1, p. 51. On devrait mentionner, à côté de ces monuments, le *Dittochaeum* de Prudence, — série de distiques « qui furent assurément le commentaire des compositions parallèles de l'Ancien et du Nouveau Testament peintes aux murs d'une basilique espagnole » (*ibidem*, p. 51).

5. V. p 22.

6. V. p. 42, note 1.

visiblement absents dans l'art des Catacombes [1], et c'est à cette dernière conception que se rattachent les scènes bibliques qui nous occupent.

On se rappelle leurs formules : un terrain plat ou une silhouette de montagnes monochromes se dégageant sur le fond blanc du mur, les figures de Moïse ou de Daniel qui effleurent à peine le contour du sol et qui, par conséquent, se dessinent des pieds à la tête sur le blanc neutre du fond. On voit bien l'identité de ces procédés avec ceux des scènes symboliques des Catacombes : c'est le même laconisme poussé à l'extrême, c'est — quant au coloris — la même manière de traiter le sol comme une silhouette presque monochrome [2]. Comparons donc cette image schématique aux scènes des zones et au « Martyre », avec leur décor architectural si développé ou leur « haie » de plantes verdoyantes devant lesquels apparaissent les personnages : les sources artistiques de ces deux groupes de représentations, — des scènes « historiques » d'une part, des sujets bibliques de l'autre, — n'ont rien de commun entre elles. Les premières restent — malgré toute l'imperfection et toute la convention de l'exécution — des scènes de genre où l'abondance des détails est opportune, les deuxièmes ne sont que des images chargées d'un sens intime et symbolique. Elles n'ont besoin que d'être compréhensibles. Pour répondre à ce but, ces représentations ne reculent pas devant la schématisation la plus avancée et se servent même du procédé de la « grisaille » (cf. le sol monochrome dans les scènes avec Moïse, à Peruštica, et les procédés analogues dans les Catacombes).

La ressemblance de nos scènes avec les peintures des Catacombes ne s'arrête pas à la conception générale. L'iconographie des trois sujets se rapproche de très près des motifs employés dans les Catacombes et dans l'art chrétien primitif en général [3]. Inutile de dire que par cela même le schéma iconographique de nos scènes s'éloigne considérablement des variantes des mêmes thèmes, représentées dans des monuments, tels que le Par. gr. 139 [4], qui, comparés à Peruštica, se distinguent par leur naturalisme.

Malgré la différence manifeste des sources artistiques des scènes « historiques » et des scènes « symboliques » de Peruštica, toutes les parties de la décoration sont l'œuvre du même exécutant. C'est la technique, observée sur différents fragments, qui montre l'unité de la décoration. Ainsi, dans l'image de Moïse, la facture des mains et des habits coïncide parfaitement avec la manière de traiter ces mêmes détails dans la scène du Martyre. Nous reconnaissons aussi sur la figure de Moïse ou sur la main du Seigneur, qui le bénit, les procédés que nous observions plus haut chez le martyr : des contours rouge-framboise très vifs délimitent le corps d'un ton général jaune-pâle, sur lequel sont posées des « lumières » blanches en forme de traits larges et épais.

Même coïncidence dans la facture des habits. Les deux figures de Moïse, comme celle du martyr, portent des habits blancs. Dans les trois cas, l'artiste a employé les mêmes procédés pour représenter ce tissu.

1) Il a drapé les figures de manière que leurs formes transparaissent assez distinctement à travers

1. Wilpert, *Katakomben*, pl. 11, 35, 38, 40, 41, 42, 45, 47, 49, 51, 55, 56, 58, 61, 63, 66, 68, 96, 100, 103, 104, 106, 112, 117, etc.
2. *Ibidem*, pl. 11, 40-42, 45, 47, 51, 55, 56, 58, 59, 61, 66, 100, etc.
3. Moïse dénouant la sandale : Garrucci, *Storia*, pl. 367, 375 ; Wilpert, *Katakomben*, pl. 230, 237. Moïse recevant la « Loi » : Garrucci, *Storia*, pl. 310, 321, 326, 327, 334, 341, 358, 360, 364-367, 379. Daniel dans la fosse aux lions : Garrucci, *Storia*, pl. 318, 322, 323, 332, 359, 365-368, etc. Cf. Kaufmann, *Handbuch*, p. 339-341.
4. Omont, *Facsimilés*, pl. X.

les habits. Il s'écartait en cela du type de draperie qui prédominait dans l'art du VIe siècle : tuniques ou manteaux plus ou moins larges, aux plis qui tombent droit des épaules sur les talons, en dissimulant les formes du corps [1]. Sa conception de la draperie est déjà celle qui prévaudra après les Iconoclastes [2].

2) Il s'est efforcé de représenter au moyen de traits les plis fins d'un tissu léger, ces plis dont la direction est provoquée par le relief du corps. Cette méthode aussi annonce déjà celle qui prévaudra depuis [3]. Mais le dessin qu'il donne à ces plis, en les indiquant par groupes de longues courbes parallèles (de couleur vert-clair), qui couvrent toute la surface de la draperie en s'arrêtant brusquement à un contour quelconque pour reprendre dans une autre direction le cours de leurs lignes parallèles et juxtaposées, ce dessin remonte aux habits larges, dissimulant le corps, de l'art antérieur. En effet, sur les personnages de la peinture du VIe siècle, les plis longs et parallèles sont bien à leur place, puisque la draperie tombe librement, sans s'attacher aux points saillants du corps. Ici, à Peruštica, c'est un anachronisme, l'effet d'un attachement à des méthodes techniques qui retardent sur les exigences du style plus avancé.

Il est aisé de reconnaître l'étroite parenté de ce phénomène, observé à Peruštica, avec la facture des draperies dans les miniatures du manuscrit de Cosmas Indicopleustès au Vatican, qui remonte très probablement au VIIe siècle [4]. Le manque d'équilibre entre la formule de l'habit, enveloppant le corps, et les schémas des plis parallèles et inexpressifs, est non moins évident sur cette série de miniatures que sur nos fresques.

Cette facture transitoire des draperies, à Peruštica et dans le manuscrit de la Vaticane, est un fait si caractéristique qu'il nous permet d'insister sur la parenté plus intime de ce manuscrit et de nos fresques [5].

Malheureusement, ni le lieu de provenance, ni la date du manuscrit qui nous intéresse, ne sont bien fixés. On croit pourtant qu'il provient de Constantinople et date du VIIe siècle. Ce serait donc au VIIe siècle aussi qu'aurait été décorée Peruštica. Des analyses précédentes ne s'opposent pas à cette conclusion : il nous semble, en effet, que c'est en considérant la façon dont les draperies ont été représentées que nous arrivons à la détermination la plus probable de notre décoration.

Les génies ailés dans les médaillons. — Rappelons que des séries de médaillons avec des représentations de génies ailés se trouvent figurées sur la plate-bande du grand arc de l'abside nord. Nous en donnions, au début de ce chapitre, une courte description, tout en attirant l'attention sur le nombre très considérable de ces figures.

On sait combien ont été fréquentes dans l'art byzantin, à partir du XIe siècle, pour décorer la tranche

1. V. p. 33, note 3.
2. Toute œuvre byzantine, à partir du Xe siècle, peut servir d'exemple de cette conception de la draperie. Les mosaïques de Daphni, les miniatures du Ménologe de la Vaticane et le triptyque du Louvre en donnent l'idée la plus parfaite. La facture des draperies dans la peinture des XIe et XIIe siècles est étudiée de plus près au chapitre II.
3. V. chap. II.
4. Kondakov, *Histoire de l'art byz.*, p. 138 ; Diehl, *Manuel*, p. 224. Cf. Millet, *Histoire*, I, p. 214.
5. Avec le Cosmas Indicopleustès du Vatican, Peruštica — à part les draperies — a encore en commun un type de saint vieillard avec une longue barbe blanche et des cheveux bouclés qui tombent sur les épaules : c'est saint Zacharie dans le manuscrit, et un saint inconnu à Peruštica, au centre d'un petit arc (entre les deux scènes avec Moïse). Non seulement le type du visage, la forme de la coiffure, de la barbe et des plis de l'habit, mais aussi la façon dont le buste du vieillard est situé dans le médaillon, sont tout à fait analogues dans les deux cas. L'état actuel de la fresque à Peruštica ne permet malheureusement pas une reproduction (cf. quelques vestiges, pl. I).

des arcatures, les séries de médaillons à bustes de saints. On n'ignore pas non plus les prototypes de cet élément important des décorations tardives : ils se retrouvent dans les monuments du ve et du vi^e siècle, à Ravenne (chapelle archiépiscopale et Saint-Vital) [1], à Parenzo [2], à Chypre [3], au Mont Sinaï (mon. Sainte-Catherine) [4]. Or, les médaillons de Peruštica, et c'est ce qui fait leur intérêt, ne se classent pas tout à fait parmi les œuvres que nous venons de citer. Les médaillons étant alignés non pas seulement sur l'intrados, mais aussi sur la face de l'arcade, il s'agit d'un de ces motifs particuliers aux décorations du vi^e au viiie siècle, et qui ne furent jamais repris par l'art byzantin [5] après les Iconoclastes. D'ailleurs, à l'ancienne époque aussi, le motif a dû être rarement employé. Du moins, nous ne trouvons, si je ne me trompe, que deux exemples analogues à celui de Peruštica. C'est, d'une part, la mosaïque célèbre de la chapelle Saint-Zénon de l'église Sainte-Praxède, à Rome [6], et, d'autre part, une fresque toute semblable dans une chapelle de Baouît [7] : dans les deux cas la plate-bande d'un arc porte une série de médaillons, alignés, l'un à côté de l'autre, en suivant la courbe de l'arc. Ce sont, à Rome, les bustes du Christ, des apôtres et des Vertus, et à Baouît, des figures indéterminées.

L'artiste de Peruštica s'est donc servi d'un des plus rares motifs de décoration pré-iconoclaste. Quels sont les personnages qu'il a voulu représenter dans ces séries de médaillons ? Aucune inscription pour nous guider ; comme traits caractéristiques, des visages imberbes surmontés de hautes coiffures, des ailes qui se dessinent derrière le dos, des nimbes qui encerclent les têtes. On ne peut hésiter qu'entre des anges ou des génies ailés. Rien, en effet, ne nous empêche de reconnaître un ange dans chacun des personnages des médaillons, pris séparément. Mais ce qui nous oblige à une certaine réserve, c'est la quantité extraordinaire de ces images « angéliques ». Il est reconnu qu'à l'époque de Peruštica le nombre des représentations d'anges en peinture, comme sur les reliefs des ive-viie siècles, est particulièrement considérable [8] : des anges apparaissent dans les scènes historiques, entourent les figures solennelles du Christ, de la Vierge, de l'Hétimasie, se rangent en processions. Mais nulle part on ne rencontre un nombre de personnages qui s'approche, — ne fût-ce que de loin —, de la série que nous observons à Peruštica (il y a au moins vingt « anges », sur un seul des quatre arcs qui entouraient la coupole). C'est notre première raison de douter que ces figures ailées et nimbées du grand arc soient des anges. Il ne paraît pas, d'autre part, que l'art pré-iconoclaste ait représenté dans les médaillons des anges en buste : à Baouît, chapelles V et XVIII, les bustes dans des médaillons sont des personnifications de

1. Kurth, *Ravenne*, pl. XVII ; Diehl, *Ravenne*, fig. sur p. 79, 86, 87.
2. Neumann, *Parenzo*, pl. 10.
3. J. Smirnov, *Mozajki Kipra*, dans *Viz. Vrem.*, IV, 1897 ; Diehl, *Manuel*, p. 205.
4. Millet, *Histoire*, I, p. 170 ; Diehl, *Manuel*, p. 205-6.
5. Exceptionnellement, pour le xiie siècle, une série de médaillons sur la plate-bande de l'arc embrassant l'abside se voit à Monreale (Gravina, *Monreale*, frontispizio). Le motif revient dans les décorations tardives du Mont-Athos (Phot. Millet).
6. Garrucci, *Storia*, pl. 287. De Rossi, *Musaici cristiani*, pl. s. numéro (pl. 26 de la série). Cf. Garrucci, *Storia*, pl. 209 : une série de médaillons, analogue à celle de Saint-Zénon, dans les mosaïques disparues de Sainte-Sabine, à Rome (les médaillons contenaient les images du Christ et des apôtres).
7. Clédat, *Baouît*, p. 22-23, fig. 17 et 18.
8. G. Stuhlfauth (*Die Engel in der altchristlischen Kunst*, Tübingen, 1897) réunit les monuments avec des représentations angéliques, qui sont nombreuses, aussi bien dans les scènes historiques (*ibidem*, p. 58-202) que dans les compositions de cérémonie (*ibidem*, p. 219-233).

vertus [1] ; sur la patène de Seminy les huit figures ailées qui, inscrites dans des médaillons, entourent le Christ, représentent des archanges, dont les noms sont écrits dans le champ [2] ; le prétendu « ange » de la mosaïque du narthex de Sainte-Sophie à Constantinople représente en réalité la Sagesse de Dieu [3].

Il est fort probable qu'à cette époque la représentation d'un buste dans un médaillon conservait strictement son caractère de portrait, ce qui obligeait à ne s'en servir que pour des représentations de figures plus ou moins concrètes (le Christ, les saints, les archanges, des personnifications précises). Pareille conception exclurait, certainement, les images des anges immatériels et anonymes qu'on ne voit en effet représentés que comme exécutant une mission (messagers de la volonté divine [4], « forces » célestes élevant le Christ ou son symbole, gardant le trône de Dieu, adorant le Christ ou la Vierge [5]), c'est-à-dire dans les cadres d'une composition [6].

Les objections que nous venons de faire nous amènent à la conclusion que les figures ailées de Peruštica ne sont pas des anges. Il s'agit plutôt ici, comme dans les fresques de Baouît, et sur la mosaïque de Constantinople, de personnifiations, auxquelles — suivant la manière antique — on accordait la forme de figures féminines ailées. Les fresques de Baouît offrent une pratique analogue à celle que nous admettons pour Peruštica. En effet, nous observons dans la chapelle XVIII à Baouît une longue série de médaillons qui encadrent des bustes de personnages ailés. La confrontation de ces images et de celles de Peruštica est d'autant plus légitime qu'au point de vue de la forme les deux séries se ressemblent dans les détails : c'est partout la même silhouette des ailes très élevées, qui se courbent à la manière d'une lyre ; c'est à la même hauteur de la poitrine que le médaillon coupe la figure [7] et laisse apparaître des habits tout à fait pareils : chiton clair, bordé de jaune, et manteau d'une couleur plus éclatante ; dans les deux monuments, toutes les figures ont le même nimbe, en forme de cercle foncé autour d'un disque blanc, et portent les cheveux abondants qui forment une haute coiffure décorée d'une bande de perles (les costumes de ces personnages et surtout leurs coiffures, qui reviennent sur beaucoup de représentations de « patriciennes » dans les monuments des ive-viiie siècles [8], reflètent certainement une mode féminine des ive-vi^e siècles).

Or, les génies ailés de Baouît représentent, comme on l'a vu, des personnifications. Ce sont, d'une part, des vertus (« La Foi », « l'Espérance », etc.), de l'autre, des phénomènes de la nature (par exemple, « La Rosée »). Les inscriptions, moins bien conservées que les figures, ne permettent pas d'identifier toutes ces images, mais il est certain que non seulement des idées abstraites, d'ordre

1. Chapelle V : **Τ ΠΙCΤΙC, ΘΕΛΠΙC, ΠΕΘΒΙΟ** (l'Humilité), **ΠΤΒΒΟ** (la Chasteté), **ΤΜΜΑΑΥΜΑCΙΒΥΛΛΑC** (notre mère la vraie ? Sibylle), **ΤΜΝΤΡΜΡΑω(C)** (la Bontè), **ΤΕ ΓΡΑΤΙΑ ΘΗΠΟΜΟΝΗ** (la Patience). Chapelle XVIII : **Τ ΠΙCΤΙC, ΘΕΛΠΙC, ΘΑΚΝΙL** (la Rosée). Clédat, *Baouît*, p. 22-23, 92-94, pl. LXVI et LVXIII.
2. Cabrol, *Dictionnaire*, fig. 615.
3. Salzenberg, *Constantinopel*, pl. XXVII ; Diehl, *Manuel*, fig. 231.
4. Stuhlfauth, *Die Engel in der altchristlichen Kunst*, p. 58-202.
5. *Ibidem*, p. 219-233.
6. C'est aussi la conclusion de Stuhltauth (*Ibidem*, p. 232-3).
7. La même forme des ailes et la même situation de la figure dans le cadre du médaillon se voient sur une fresque du monastère de Saint-Jérémie, à Saqqara (Dalton, *Byz. Art*, fig. 173, p. 283). Cf. aussi un ange sculpté sur un modillon (Musée du Louvre) de la chapelle A « de l'église du Sud », à Baouît (Chassinat, *Fouilles à Baouît*, I, pl. XXXIII, 1).
8. V., par exemple, Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 16, 17, 78, 94, etc.

minuscule (probablement comme élément d'un ensemble décoratif) remplissent l'intérieur des cercles, tandis que de grandes feuilles d'acanthe décorent les coins des carrés.

Le motif du cercle inscrit dans un carré, avec une figure ou une scène animale à l'intérieur du cercle et des rinceaux ou des feuilles dans les coins du carré, est encore un élément de la décoration hellénistique. Comme beaucoup d'autres motifs, celui-là aussi fait son apparition sur les murs des églises coptes (à Abou-Hennis [1] et à Baouît [2]): c'est un rapprochement de plus entre ces peintures de l'Égypte chrétienne et les fresques de notre église de Thrace.

L'artiste de Peruštica ne se borna d'ailleurs pas à copier ce motif décoratif, il emprunta aussi aux mêmes sources artistiques une facture peu ordinaire. Ses médaillons inscrits dans les carrés étant composés de plusieurs cercles concentriques (de couleurs différentes), il ne recourut pas, pour les représenter, au compas qui eût donné une ligne égale et régulière ; au contraire, il remplaça chaque cercle par une série de petits zigzgags. En entrant l'une dans l'autre, les dents de ces zigzags de couleurs différentes produisent l'impression de cubes bariolés d'une mosaïque. Si ces fragments peu considérables pouvaient laisser quelque doute sur les intentions réelles de l'artiste, nous demanderions encore aux fresques coptes, à celles de Baouît [3] comme à celles de El-Khargeh, antérieures au VIIIe siècle [4], un argument à l'appui de notre thèse. On y observe, en effet, des séries de peintures qui indiscutablement imitent la mosaïque à l'aide de plusieurs procédés dont quelques-uns sont tout à fait analogues à celui de Peruštica.

Mentionnons, enfin, un fragment intéressant en raison d'un détail que nous n'avons pas rencontré dans les autres : on y voit des rinceaux sur fond rouge, qui entourent un pied nu appartenant à un personnage en mouvement. A en juger d'après ce fragment, Peruštica contenait encore un élément de la décoration hellénistique, à savoir des scènes de genre mêlées au décor ornemental (par exemple, des *putti* ou d'autres figurines minuscules s'amusant, vendangeant, chassant, parmi les rinceaux d'une ornementation végétale). Sans parler des témoignages littéraires, ce sont les mosaïques du baptistère de Naples [5] et de Sainte-Constance à Rome [6] et, plus près de notre monument, les fresques de Baouît [7], qui nous fournissent les exemples les plus caractéristiques de ces motifs très pittoresques, mais peu chrétiens, dans les églises des IVe-VIIe siècles.

Peruštica conserve ainsi un très vieux motif, au milieu d'une peinture déjà très avancée dans la voie suivie par l'art monumental du IVe au VIIe siècle.

Le fait qui nous paraît le plus important dans cette décoration, vue dans son ensemble, est la coexistence des cycles narratifs et monumentaux, d'une part, et d'une ornementation abondante et riche en

1. Clédat, *Notes*, pl. III.
2. Chapelle VII (Clédat, *Baouît*, pl. XXVI, LXI-LXXIV). V. un motif semblable à Sainte-Marie-Antique (fresques du VIIIe siècle) (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 198).
3. Chapelle VII et XVIII : Clédat, *Baouît*, pl. XXVI, LXI-LXXIV.
4. Dalton, *Byz. Art*, fig. 172, p. 286.
5. Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 7 ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 30-32, 37, 38.
6. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 6,88. Voy. aussi les mosaïques du Mausolée de Constantin (*ibidem*, III, pl. LXXXVIII, 2).
7. Chapelle XII (Clédat, *Baouît*, pl. XXXI). V. aussi les fresques de Kusejr-ʿAmra (Musil, *Kusejr-ʿAmra*, pl. XXXIV, XXXIX).

motifs, d'autre part. Nous observons même une prédominance de l'idée décorative sur le désir d'illustrer, quand, dans les sujets bibliques, nous voyons ces légères esquisses, presque monochromes, encastrées dans des médaillons qui sont traités comme un des éléments du revêtement décoratif des arcs. En comparant les motifs de la décoration ornementale aux différentes scènes historiques, nous constatons une continuité, un système dans le choix et dans l'emploi des motifs ornementaux qui, malgré toute la diversité des sujets, dérivent d'une même tradition artistique. Par contre, à côté du système ornemental, les sujets à personnages, loin d'être uniformes, appartiennent à des conceptions différentes. Cela nous amène à considérer le fonds ornemental du monument comme un élément traditionnel et plutôt archaïque, et les scènes historiques, au moins en partie, comme un élément nouveau et encore hétérogène qu'on vient d'introduire dans l'ensemble.

A l'époque de Justinien, scènes et ornementation s'équilibrent harmonieusement; mais, aux siècles qui suivirent immédiatement cet « âge d'or », la prépondérance des sujets religieux est un fait accompli, et les motifs de simple décoration vont se réfugier dans les parties secondaires de l'ensemble.

C'est au moment où l'on passe des mosaïques de Constantinople et de Ravenne à celles de Salonique (Saint-Démétrios), et surtout aux fresques de Baouît et d'Abou-Hennis en Égypte (qui datent à peu près toutes du VIe, VIIe ou du VIIIe siècle), que nous surprenons l'évolution de l'art monumental en Orient. Cette même transition, nous la saisissons à Peruštica. En effet, le savant équilibre de Sainte-Sophie ou de Saint-Apollinaire, le décor « justinien », n'y sont plus. Certes, beaucoup de motifs d'origine hellénistique ornent les murs ; certaines scènes historiques sont traitées surtout comme des éléments de décoration ; il y a encore des cariatides, des personnifications ; mais il est certain que les cycles historiques et monumentaux l'emportent. Il suffit à ce sujet de considérer l'espace énorme occupé par les zones et les cycles (mur de l'abside, voûtes) et le peu qui est laissé au décor (petits arcs, bas des murs). Nous saisissons ainsi, presque à son point de départ, l'évolution qui aboutira quelques siècles plus tard à la décoration byzantine du Xe et du XIe siècle.

Il est probablement impossible d'assigner une date précise à la décoration de Peruštica. Pourtant les considérations générales que nous venons d'exposer, ainsi que les données de nos analyses précédentes, s'accordent à nous faire admettre que les fresques de notre église ont été exécutées au VIIe siècle.

Il est déjà fort intéressant de retrouver une peinture du VIIe siècle. Mais la valeur historique du monument augmente, si l'on se souvient de sa situation géographique, près de Philippopoli, et non loin d'Andrinople, dans cette province de Thrace, la plus proche de Constantinople, qui de tout temps, au haut moyen âge, a été surbordonnée à l'administration et à l'église de la capitale du Bas-Empire. La grandeur et la maîtrise de son architecture à elles seules excluent l'hypothèse d'une œuvre archaïque, née dans une province qui n'aurait rien su de l'art de la capitale. Il est donc plus que probable que la somptueuse église de Peruštica est due à l'art de Constantinople, à l'époque immédiatement antérieure aux Iconoclastes. Les monuments de la peinture de cette période ayant entièrement disparu à Constantinople et ailleurs, on voit l'importance d'un ensemble du VIIe siècle, conservé dans une province voisine de Byzance.

Quels enseignements sur l'art monunental de Constantinople au VIIe siècle pouvons-nous trouver à Peruštica ? Nous y constatons tout d'abord la vitalité de la décoration hellénistique. Nous constatons

aussi une curieuse combinaison d'éléments de provenances diverses qui se mêlent sans arriver à s'équilibrer. Nous voyons enfin la peinture monumentale osciller entre deux partis, celui de la pure décoration ornementale, et celui de l'imagerie historique: mais nous nous doutons bien que celui-ci l'emportera sur l'autre. Pour la première fois, nous constatons, à cette époque, l'existence de grandes compositions narratives, réparties en zones. C'est là une trace d'influence alexandrine qu'on n'a pas eu l'occasion d'observer jusqu'à ce jour dans la peinture constantinopolitaine. La même source d'inspiration se devine dans l'idée de représenter, en séries parallèles, des sujets tirés des deux Testaments. On savait depuis longtemps que, dans les décorations byzantines des XIe-XIIe siècles, des sujets symboliques de la Bible accompagnaient quelquefois les scènes évangéliques, mais on n'avait aucune preuve monumentale qu'à l'époque pré-iconoclaste déjà l'art de Byzance elle-même ait fait usage de cette conception d'origine alexandrine. L'influence de la capitale de l'Égypte chrétienne peut être soupçonnée aussi dans la manière de représenter le « Martyre » en évitant de traiter le moment même de la mort. Enfin, Peruštica peut encore se comparer aux monuments où l'on reconnaît un art de provenance alexandrine, par le caractère du coloris. Il a été plusieurs fois démontré que la peinture alexandrine hellénistique, opposée en ceci à la peinture mésopotamienne et aux productions de l'art populaire des Coptes [1], se distingue par une gamme de couleurs claires et transparentes, qui se combinent en accords harmonieux. Les fresques de Peruštica restent partout fidèles à ces gammes délicates; à cet égard, elles diffèrent grandement des fresques de Baouît, avec lesquelles par ailleurs elles offrent tant d'analogies. Étrangère au coloris rudimentaire des Coptes, Peruštica se rapproche à ce point de vue des œuvres de tradition alexandrine, comme les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, celles de Saint-Georges et de Saint-Démétrios de Salonique et une partie des miniatures de l'Évangile de Raboula (série de style hellénistique).

Or, souvenons-nous que cette même gamme constitue une des particularitésles plus prononcées de l'école de peinture de Constantinople, au XIe et au XIIe siècle (v. plus loin, chap. II). Ainsi dans le coloris choisi par l'artiste de Peruštica, nous voyons apparaître, pour la première fois, un des procédés de la future tradition constantinopolitaine. Comme nous l'observions plus haut, la facture des draperies à Peruštica contient aussi en germe le style byzantin de l'époque postérieure. On peut d'ailleurs supposer que cette conception de la draperie, qu'on observe également sur les miniatures du Cosmas Indicopleustès de la Vaticane, dérive des dessins originaux de l'auteur et que, par conséquent, elle aussi vient en premier lieu d'Alexandrie.

En parlant de l'art chrétien au VIIe siècle, Kondakov a eu l'occasion d'indiquer que c'est à cette époque précisément que l'art de Byzance, pénétré d'éléments hellénistiques, a créé son propre style, qui est à la base de la manière byzantine des IXe-Xe siècles [2]. Les précédentes analyses vont à l'appui de cette vue qui se fondait sur d'autres sortes de documents. A un égard encore, nos fresques confirment l'exactitude de l'hypothèse de Kondakov touchant les origines du style proprement byzantin. Le premier pas de l'art byzantin naissant aurait consisté, d'après Kondakov, à « passer des sujets historiques aux thèmes d'icones » ; l'icone exigeait une idéalisation spéciale, et par là se serait « transformée la tradition grossière et réaliste des sujets syro-égyptiens ». Cette formule, établie sur d'autres documents que les peintures murales, est corroborée par les données de Peruštica. On y voit, en effet, une transformation d'un sujet historique en un thème idéalisé, en une icone, objet de vénération qui, avant tout, doit être approprié à son rôle. Le sujet en question est le « Martyre » : on observe la transformation d'une simple procession, s'avançant de droite à gauche, en une composition symétrique; le saint, qui se tourne vers le spectateur et dont la tête est signalée par le nimbe énorme, est accompagné de deux figures. Au lieu de rester l'un des personnages de la procession, au même titre que les autres, il devient l'image, l' « icone » du saint, qui appelle les hommages.

1. Kondakov, *Vierge*, I, p. 152; Strzygowski, *Alexandr. Weltchronik*, p. 129-130, 187.
2. Kondakov, *Vierge*, I, p. 193.

En signalant cette transformation d'un sujet d'illustration, nous ne pouvons, d'autre part, passer sous silence le fait que Peruštica ne nous en fournit qu'un seul exemple à côté des zones d'un style historique. Notre monument se trouve donc plutôt au commencement de l'évolution indiquée par Kondakov. A ce point de vue, comme à d'autres, il occupe une place intermédiaire: il se place entre la conception purement « historique » et narrative du VIe siècle et la formule d'« icone » de l'art byzantin futur.

Par contre, l'évolution du style, signalée par Kondakov, semble être plus prononcée sur nos fresques: toutes les figures discernables ont bien ces proportions allongées et cette structure grêle, opposée à la taille lourde et ferme des figures du VIe siècle, qui donne aux personnages la grâce et l'élégance recherchées par l'art idéaliste.

Somme toute, nous considérons Peruštica comme un monument de l'art constantinopolitain du VIIe siècle qui — comme tout l'art de cette époque — est relié à la tradition hellénistique, quoiqu'il ne s'agisse nullement d'une influence particulière et immédiate de l'art d'Alexandrie ou d'Antioche sur notre monument thrace.

La conclusion que nous venons de développer présente un intérêt spécial pour l'histoire de la peinture monumentale tardive en Bulgarie, et dans les Balkans en général. Dans ces régions, on verra reparaître au XIVe siècle plusieurs éléments des traditions anciennes que nous avons rencontrées à Peruštica et dans les autres monuments analogues du monde chrétien.

Quand, après avoir analysé ces monuments tardifs et signalé leurs archaïsmes et leurs « orientalismes » étonnants, on recherchera l'origine de ces phénomènes, on ne devra pas perdre de vue l'objet que se proposait le premier chapitre de notre étude. Nous croyons avoir montré qu'au VIIe siècle les ateliers byzantins ont introduit dans les Balkans un art qui, tout en étant celui de la capitale du Bas-Empire, était imprégné d'éléments issus de l'Orient chrétien hellénistique et surtout d'Alexandrie, mais répandus alors dans toute la Chrétienté, où la péninsule balkanique jouait encore un rôle considérable.

CHAPITRE II

PEINTURES BYZANTINES DU XIe ET DU XIIe SIÈCLE

Après les peintures de Peruštica vient une longue période pendant laquelle l'art décoratif n'a laissé aucune trace. Comme ailleurs, la fureur iconoclaste devait se faire sentir dans la région orientale de la presqu'île balkanique. Plus grave encore pour l'art fut l'invasion des Barbares qui s'installèrent définitivement dans la vallée, entre le Danube et la crête des Balkans, inquiétant continuellement les possessions byzantines situées au sud de ces montagnes. Les efforts belliqueux des khans et des tsars bulgares transforment toute la Thrace, adossée à la chaîne des Balkans, en un éternel champ de bataille où l'art ne pouvait guère subsister. Aussi ne trouvons-nous aucune trace de construction d'église ou de monastère, à plus forte raison de peintures, du VIIe au IXe siècle, dans les régions qui forment la Bulgarie actuelle.

Nous ne trouvons pas non plus de peintures monumentales de cette période à l'intérieur des frontières du « premier empire » bulgare. En réalité (dans la Bulgarie actuelle), seules les ruines de la basilique du château d'Aboba [1] et des églises de Preslav, témoignent aujourd'hui de l'activité artistique des tsars bulgares du « premier empire », sur laquelle il nous reste cependant quelques documents écrits [2].

Certes, les occasions qui purent amener la destruction des édifices bâtis par Boris ou Siméon ne manquèrent point par la suite ; mais il se peut aussi que l'art ait relativement peu intéressé les premiers tsars chrétiens bulgares. En outre, le mouvement bogomile, non seulement ennemi de toute représentation figurée, mais encore hostile à toute construction d'édifices religieux, a été certainement un obstacle au développement de l'art en Bulgarie du IXe à la fin du Xe siècle.

Quoi qu'il en soit, les monuments reparaissent seulement au moment de la « captivité » de la Bulgarie (1018-1187), quand, après la victoire de Basile II le Bulgaroctone, tout le territoire bulgare passa de nouveau au pouvoir de l'Empire. Ce moment coïncide avec l'épanouissement de l'art à la cour des

1. *Materialy dlja bolgarskich drevnostej*, *Aboba-Pliska*, *Izvestija R. A. I. v K.*, X, p. 104 sq. Album joint au même volume, Vienne, 1905, pl. 34-40.

2. Une description — très vague d'ailleurs — du palais du tsar Siméon, à Preslav, se trouve chez un des auteurs bulgares de l'époque, Jean l'Exarche. Il parle de deux églises « décorées de pierres et de bois peints (*ukrašeny kameniem i drěvom ispsany*), qui se trouvaient des deux côtés du Palais. Le Palais avait « de hautes salles et des églises embellies par la pierre, le bois et la couleur, à l'extérieur, et par le marbre, le cuivre, l'argent et l'or, à l'intérieur (*polaty vysoky, i crkvi izdobreny bezgoda kamenijem i drěvom i šarom, izotri že mramorom i měditju, srebrom i zlatom*). V. D. Cuchlev, *Duchovno-literaturnija život na blgarskija narod pri car Simeona*, dans le *Sbornik Nar. Um*, XII, p. 577.

D'après Théophylacte, archevêque d'Ochrida (vie de saint Clément d'Ochrida, Migne, *P. G.*, CXXVI, col. 1229), le tsar Boris de Bulgarie fit construire sept églises cathédrales. Il mentionne également trois églises à Ochrida.

empereurs Macédoniens et des Comnènes. Il n'est donc pas étonnant que la construction des monastères en Thrace et en Macédoine reprenne un nouvel élan. Ils reçoivent de Constantinople non seulement leurs règles monastiques, mais aussi leur plan architectural et les modèles de leur décoration. Ceux qui les firent construire n'étaient pas des gens du pays, mais des personnages appartenant aux puissantes familles byzantines, familles impériales ou familles princières, ou encore au monde des hauts fonctionnaires impériaux [1]. Leur goût personnel n'avait évidemment aucun lien avec les pays reconquis où ils faisaient bâtir sur des terres qu'ils avaient reçues.

Ceux qui exécutaient leurs plans n'étaient pas non plus des indigènes. C'est ainsi que sur le territoire de la Bulgarie actuelle, l'art qui s'est développé au XIe et au XIIe siècle est une bouture apportée de Constantinople. Pour la peinture, nous en possédons trois exemples : l'église du monastère de Bačkovo, qui présente un ensemble assez bien conservé, l'église de Saint-Georges à Sofia et l'église du village de Boiana. Les deux dernières présentent des fragments de peinture remontant à cette époque, au milieu de morceaux postérieurs, ajoutés au XIIIe et au XVe siècle par dessus les fresques byzantines.

Ce n'est probablement pas par un effet du hasard que ces trois monuments se trouvent dans la partie méridionale et au sud-ouest de la Bulgarie : il semble bien qu'au nord de la chaîne balkanique, les empereurs Byzantins, Macédoniens et Comnènes, n'aient entrepris aucune construction, bien que toute la vallée danubienne fît alors de nouveau partie de l'Empire [2].

I

Peintures de l'église-ossuaire de Bačkovo.

Le monastère de Bačkovo, situé dans le massif du Rhodope, à trente kilomètres au sud de Philippopoli, est connu surtout par sa « règle » (*typicon*), qu'a publiée Monseigneur Petit [3]. Cette règle contient tout ce que nous savons sur la fondation du monastère de « Petritzos » (Bačkovo est le nom bulgare du village tout proche). Le « grand domestique de l'Occident » à la cour de Constantinople, Grégoire Pakourianos, le construisit en 1083, pour le salut de son âme et pour qu'on y ensevelît son corps pécheur. Haut fonctionnaire byzantin, il était géorgien de naissance, et, pour cette raison, il destina son monastère à des moines de Géorgie. Cependant, bien que les Grecs fussent exclus de cette communauté, toute l'organisation du monastère était copiée sur celle des grandes confréries monacales de Constantinople, et gardait leur caractère d'institution de bienfaisance et d'éduca-

1. Miklosich et Müller, *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, VI, 64-5 ; Šafarik, *Pamdtky i Okazky*, 23.

2. Zlatarski, *Geschichte*, p. 85, sq.; Jirečeck, *Geschichte*, p. 206 sq.

3. R. P. Louis Petit, *Typicon du couvent de Petritzos*, dans *Viz. Vrem.*, XI, 1904, Supplément. V. aussi : P. Bezobrazov, *Materialy dlja istorii Vizantijskoj Imperii*, *I*, *Neizdannyj monastyrskij ustav*, dans *Žurnal Min. N. Pr.* 1887, Novembre, p. 76-7 ; J. Sokolov, *Sostojanie monašestva v vizantijskoj cerkvi s poloviny IX do načala XIII věka*, Kazan, 1894, p. 34-7 ; I. Ivanov, *Asěnovata krěpost nad Stanimaka i Bačkovskija monastir*, dans *Izvestija B. A. D.*, II, 2. Sur l'architecture de la chapelle-ossuaire, v. notre article, *Bolgarskija cerkvi grobnicy*, dans *Izvestija B. A. I.*, 1921-2, p. 111 sq.

tion. Une école monastique, un hospice de vieillards, trois hôtelleries situées en divers endroits de la péninsule, depuis le Vardar jusqu'à la mer Noire, un asile gratuit pour les voyageurs, des moulins servant à la population environnante, faisaient de Bačkovo un institut important. De nombreux domaines, légués par Pakourianos, servaient à l'entretien du monastère et à ses bonnes œuvres.

Pakourianos avait voulu donner à sa fondation un aspect extérieur en rapport avec l'importance qu'elle devait avoir. Malheureusement, des églises décrites dans la règle et de toutes les diverses constructions, il ne demeure que trois murs de l'enceinte avec leur portes. Le reste fut restauré et rebâti par la suite. Il nous serait donc bien difficile de nous faire une idée des plans de Pakourianos, s'il n'y avait encore, à quelque distance du monastère, sur une montagne, en dehors de l'enceinte des murs, une petite église à deux étages, une chapelle funéraire. La construction des murailles montre qu'il s'agit d'une œuvre byzantine dans le genre de celles des xe-xiie siècles. Comme d'ailleurs la « règle » mentionne un « tombeau pour mon corps pécheur », nous sommes sûrement en présence de ce tombeau que Grégoire Pakourianos se fit construire et qui, dans sa pensée, devait représenter presque la partie essentielle du monastère. On s'explique dès lors le soin apporté à l'architecture de la chapelle et peut-être aussi la qualité des décorations qui recouvrent les murs intérieurs et les voûtes.

Date. — Sans doute, les peintures ne sont pas tout à fait contemporaines des murailles (1083) ; mais, comme nous le verrons, elles ne leur sont pas postérieures de beaucoup plus d'un demi-siècle, et remontent, par conséquent, aux années où le souvenir du fondateur était encore vivant, ainsi que celui de son frère, le patricien Apasios Pakourianos, tous deux ensevelis dans la chapelle. Les fresques étaient destinées à orner leur dernière demeure.

Dans la chapelle, elles ne portent pas d'inscription votive spéciale qui indiquerait la date. Mais, dans le narthex de la crypte, tout en bas du tableau représentant Abraham au Paradis, on voit encore quelques mots en gros caractères blancs, qui, grâce à une heureuse circonstance, nous fournissent de précieux renseignements pour dater cette peinture (fig. 15).

Voici cette inscription : **ΔЄΗ ΤȣΔȣΛȣ.......Ρ..ΝΕΟΦΗΤȣ ΗЄΡΟΜΟΝΑΧȣ**, c'est-à-dire : δέη(σις) τοῦ δούλου [τοῦ θεοῦ κυ]ρ[οῦ] Νεοφύτου ἡερομονάχου.

La forme des lettres est celle des lettres inscrites à l'intérieur des fresques. Le style et la technique du morceau représentant Abraham au Paradis sont les mêmes que ceux des autres scènes. Les inscriptions, par conséquent, sont contemporaines. Il reste à savoir quand vivait « l'hiéromonaque Néophyte ».

Dans la bibliothèque du monastère, on conserve un manuscrit d'un « mémorial » grec du monastère de Bačkovo, qui date du xvie siècle, mais qui est une copie d'un mémorial plus ancien. Sur certaines pages — que séparent de nombreux feuillets blancs réservés sans doute pour de futures additions — la même main a tracé, d'un seul coup, ou, plus exactement, a copié des séries de noms : ceux des « donateurs » et ceux des « évêques », ensuite ceux des « hiéromonaques » (moines-prêtres), des « prêtres », ceux des « moines », et enfin ceux des « laïques ». Dans le groupe des donateurs sont inscrits : Grégoire et Apasios Pakourianos, fondateurs, et deux autres « donateurs », Georges et Gabriel, qui ne sont pas autrement connus (leurs portraits — d'époque postérieure — figurent pourtant dans la chapelle funéraire).

Un Néophyte, seul de ce nom, occupe le cinquième rang de la liste des hiéromonaques. Dans la

série des moines, un assez grand nombre de noms sont inscrits, de la même écriture du xvie siècle. Viennent ensuite de nombreuses additions, d'écritures différentes et d'époques diverses. La liste des moines est la seule qui ait été continuée, les autres sont restées telles que le copiste du xvie siècle les avait laissées. L'absence, parmi les donateurs, du tsar Ivan Alexandre [1], nous marque indirectement le *terminus ante* du mémorial original. Les renseignements contenus dans ce mémorial en sont d'autant plus sûrs, car ils remontent probablement aux premiers siècles de l'existence du monastère.

Le hiéromonaque Néophyte, qui est seul dans le « mémorial » à porter ce nom, n'est autre sans doute que le religieux désigné dans la dédicace, et le fait qu'il est inscrit au cinquième rang dans la liste des hiéromonaques peut servir de base pour déterminer la date des peintures. En effet, si même l'on admettait qu'il n'y avait qu'un seul hiéromonaque à la fois dans le monastère, on pourrait supposer que le cinquième depuis la fondation devait vivre vers le milieu du xiie siècle. C'est donc à peu près à cette époque qu'il faut faire remonter les fresques de la chapelle, peintes du vivant de Néophyte. Nous verrons que l'analyse des décorations dans leur ensemble, l'analyse des sujets, du style et de l'iconographie nous amènera aux mêmes conclusions.

* * *

Description. — Afin d'orienter le lecteur, nous allons décrire brièvement les peintures.

La chapelle funéraire comprend deux étages. A l'étage supérieur, une église ; à l'étage inférieur, une crypte. Dans l'église, les fresques sont conservées dans la conque et sur les parois de l'abside, sur tous les murs de la nef — qui est sans bas côtés — et du narthex, sur les pilastres intérieurs et sur les montants de toutes les fenêtres et des portes (la voûte est effondrée). Dans la crypte, on les trouve dans l'abside, en quelques endroits des murs latéraux et du mur occidental, dans le narthex, excepté sur le mur sud, et par endroits sur la voûte, aux fenêtres et aux arcs.

Nous décrirons d'abord l'église.

I. — Dans la conque de l'abside, on voit encore un fragment du buste de la Vierge, la tête et les épaules de l'Enfant assis sur ses genoux. Elle le retient de ses deux mains. On aperçoit aussi une partie du trône sur lequel elle est assise. Il ne reste qu'un seul des deux archanges adorants qui étaient placés à ses côtés, mais sa silhouette est presque entière (pl. V, b). Plus bas, sur une corniche ornementale, huit bustes de saints, dans des encadrements alternativement ronds et carrés. Au-dessous, au delà des fenêtres, quatre évêques en pied, tournés vers l'Orient, puis, entre les trois fenêtres, deux grands chandeliers, et, à l'intérieur de la fenêtre médiane, deux anges avec des *rhipidia* (pl. I, b).

Sur l'arc qui précède l'autel se déroule une bande ornementale. Sur les murs latéraux, mais près de l'autel, deux bustes de saints diacres, Étienne et Euplos, dans des niches. De chaque côté de ces niches et au-dessous, une imitation de revêtement de marbre et des ornements. Au-dessus, de chaque côté, une scène symbolique de l'Eucharistie. Sur le mur nord, la Communion sous les espèces du vin (pl. I, c). Chacune des deux scènes est comprise dans un arc trilobé, supporté par de minces colonnes. L'intervalle entre les arcs et la bande horizontale supérieure est rempli par un ornement.

1. On sait qu'il agrandit le monastère et le combla de ses dons, au xive siècle. Son portrait dans la chapelle funéraire en fait foi. Cf. I. Ivanov, *Asěnovata krěpost*, etc., p. 214.

Ces arcs et l'ornement qui y est inscrit se reproduisent pour toutes les scènes des murs latéraux de l'église.



FIG. 10. — Bačkovo. Purification.

En dehors du sanctuaire, ces murs latéraux sont divisés par deux couples de pilastres en trois parties offrant chacune deux zones de représentations. Au mur sud, sur la première partie en venant de l'est, apparaissent successivement : en bas, un premier groupe de « Tous les Saints » ; en haut, la Purification (fig. 10) ; sur la seconde partie, en bas, une niche vide ; en haut, le Baptême (fig. 11) ; dans la troisième partie, en bas, les ermites Paul de Thèbes et Macaire (pl. V, c) ; en haut, la Résurrection de Lazare (fig. 12). Sur le mur nord, la première partie en venant de l'ouest comprend, en bas, deux saints moines ; en haut, l'Entrée à Jérusalem ; dans la deuxième partie, en bas, au-dessus d'une niche allongée, deux encadrements rectangulaires et un rond, contenant des bustes de saints médecins : Panteléïmon, Côme et Damien ; en haut, la Mise au Tombeau (fig. 13). La troisième partie comprend, en bas, « Tous les Saints » (deuxième groupe) ; en haut, les Saintes Femmes au Tombeau. Sur la muraille ouest, on a observé le même ordre dans la disposition des groupes : en bas (de chaque côté de l'entrée), six saints moines, parmi lesquels on remarque Étienne le Jeune et Euthyme de Géorgie ; en haut, une seule composition, énorme, la Dormition, comprise dans un arc trilobé plus évasé (pl. IV). De chaque côté de cet arc, dans de petits arcs spéciaux, des figures en pied : Jean Damascène et Cosmas de Maïouma. Sur les pilastres, des stylites (pilastres de l'ouest) ou des saints debout ; au-dessus de chacun d'eux, un buste de saint guerrier. A chaque fenêtre, une corniche marque la limite de la muraille et de la voûte, et sur tous les profils sont peints divers ornements. Aux portes, des croix fleuronnées.

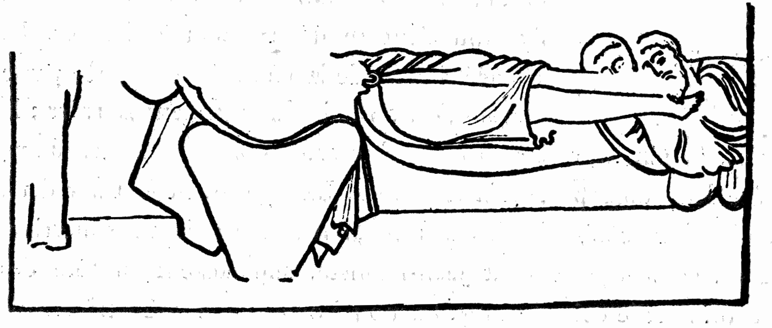

FIG. 11. — Bačkovo. Baptême.

Au narthex, le mur oriental présente les décorations suivantes : en haut, la vision d'Ézéchiel ; plus bas, dans la lunette au-dessus de l'entrée, un buste de la Vierge avec l'Enfant ; de chaque côté de la porte, un archange ; dans des niches spéciales, les apôtres Pierre et Paul (pl. III). Le mur nord nous montre à son tour, sur le pilier entre les arcs, un saint debout ; au-dessus des arcs, sur le fond uni du mur, des médaillons presque effacés (trois sur le mur est, deux sur le mur ouest). Au mur sud, même disposition. Au mur ouest, en haut, au-dessous des fenêtres, deux médaillons ; de chaque côté des fenêtres, deux autres médaillons ; plus bas, au-dessus de l'arc, une Sainte Face de petite dimension, flanquée de deux médaillons, et deux figures debout. Enfin, tout à fait en bas, deux bustes dans des encadrements rectangulaires. Tous les profils des arcs et leurs côtés intérieurs sont couverts d'ornements divers.


FIG. 12. — Bačkovo. Résurrection de Lazare.

Passons à la crypte.

La conque de l'abside est remplie par la Déisis (pl. V, a). Au-dessous, sur des murs bas, des bustes de saints évêques (Cyrille d'Alexandrie, Parthénios, Pierre d'Alexandrie, Paul le Confesseur, Antinogène, et deux autres, anonymes), dans des encadrements ronds ou rectangulaires. Au bas du mur de l'abside, on a imité une étoffe blanche attachée au mur. Dans un arc étroit en avant de l'abside, on a imité de même un revêtement de marbre. La voûte de la nef a conservé seulement des fragments de deux rangées de personnages debout (dix personnages par rangée), qui portent un rouleau à la main. Ils représentent vraisemblablement des patriarches ou des prophètes. Sous ces personnages court une bande étroite qui les sépare d'une autre série de personnages debout (douze sur le côté sud, sept sur le côté nord). A la même hauteur, à l'extrémité est des murs latéraux, on a représenté, à la place des personnages debout, des groupes de deux bustes de saints, encadrés [1]. Au-dessus des trois fenêtres du mur nord, nous retrouvons aussi des bustes de personnages


FIG. 13. — Bačkovo. Thrène.

1. Cette décoration, spéciale pour la partie orientale de la crypte, paraît démontrer qu'au début cette crypte devait contenir un sanctuaire.

encadrés. Le mur ouest est presqu'entièrement rempli par une composition : la Vision d'Ézéchiel (champ d'ossements) ; au-dessous, se trouvent quatre bustes de saints dans leur encadrement, et un décor imitant les revêtements de marbre. Aux fenêtres, mêmes imitations. Dans le narthex de la crypte, tous les murs et la voûte sont réservés au Jugement Dernier.

Sur le mur est, des scènes se rapportant au Paradis. Dans une niche au-dessus de l'entrée, la Vierge dans un fauteuil et deux anges en adoration (fig. 14) ; à gauche, le « Giron d'Abraham » (fig. 15) ; à droite, le Bon Larron ; plus bas, à gauche, un groupe d'apôtres conduit par saint Paul ; à droite, plusieurs anges (?) demi-effacés, et l'ange avec la balance de la Justice, entouré des âmes qu'il est en train de peser.



Fig. 14. — Bačkovo. La Vierge au Paradis.

Sur le mur nord, entre les fenêtres, deux groupes de saints, celui des évêques et celui des martyrs. Dans l'angle nord du mur ouest, deux autres groupes de la même série : les moines et les saintes. Tous ces χοροί s'avancent, tournés vers le Christ. Tout autour du grand arc, qui occupe la majeure partie du mur ouest, s'étale le sujet connu sous le titre : « La Terre et la Mer rejettent leurs cadavres. » Enfin quelques plaques de couleur rouge, sur le mur sud, indiquent la place où était représenté l'Enfer.

Les fresques de la voûte en berceau, qui recouvre le narthex dans la direction est-ouest, sont en mauvais état. Toutefois, les sujets qui s'y trouvaient se déterminent facilement. La moitié orientale de la voûte était occupée par la composition centrale du Jugement Dernier : le Christ en gloire, la Déisis et les apôtres. Le Christ, assis au-dessus d'un arc-en-ciel et entouré d'une mandorla, occupe le sommet de la voûte deux anges portent la mandorla. Les apôtres siègent sur deux bancs, alignés dans l'axe de la voûte, des deux côtés du Christ. Des archanges se tiennent derrière les bancs. Enfin les figures de la Déisis, la Vierge et saint Jean-Baptiste, apparaissent en tête des apôtres, serrées entre le premier des apôtres et le coin du mur. La moitié ouest de la voûte laisse voir quelques fragments de deux images : du côté sud, on distingue l'Ange qui enroule le « ciel » ; du côté nord, un groupe d'élus conduits au Paradis.

Enfin, les arcs portent des ornementations variées et élégantes ; à la base des murs, on a encore imité des revêtements de marbre. Toutes les autres représentations sont du XIIIe ou du XIVe siècle. Elles sont peintes sur une couche spéciale d'enduit, qui est apposée sur les fresques primitives, et ainsi elles s'en distinguent facilement.

Sujets et ordonnance. — L'originalité de ces peintures tient au plan décoratif, au style, et en partie à

l'iconographie. Le contenu est moins caractéristique. Remarquons toutefois que les sujets évangéliques des murs latéraux de l'église ne forment pas un cycle d'illustrations historiques, mais correspondent à la suite des principales « fêtes ». L'ordre dans lequel ces sujets se placent n'est pas l'ordre chronologique des événements ni l'ordre des « fêtes » dans l'année. Par exemple, sur le mur sud, on a représenté la Purification, le Baptême, la Résurrection de Lazare ; sur le mur nord, l'Entrée à Jérusalem, la Mise au Tombeau et les Saintes Femmes au Tombeau (la Résurrection). Les mêmes proportions étant respectées partout, on n'a pu introduire dans la voûte que huit scènes (six au-dessus des six que nous venons



Fig. 15. — Bačkovo. Le Giron d'Abraham.

de mentionner, plus deux au-dessus des deux scènes de l'Eucharistie). Si l'on y ajoute la Transfiguration, dont on aperçoit encore les restes dans la lunette de la muraille ouest, on obtient le nombre maximum des scènes évangéliques que comprenait la décoration de l'église dans son aspect primitif.

En examinant les peintures et les reliefs qui représentent les « grandes fêtes » du calendrier dans d'autres monuments nous retrouverons aisément par analogie six des scènes disparues [1]. Ce sont l'Annonciation, la Nativité, la Crucifixion, la Descente aux Enfers, l'Ascension et la Pentecôte. Il resterait à trouver le septième et le huitième sujet. On peut raisonnablement supposer qu'ils étaient choisis parmi les suivants : Rencontre de Marie et d'Élisabeth [2], le Lavement des

1. Millet, *Évangile*, p. 20-25, où l'on trouvera aussi une liste des monuments.
2. Diptyque du South-Kensington Museum (Venturi, *Storia*, II, fig. 449) ; fresque de Boiana (v. plus loin, chap. IV et Grabar, *Boiana*, p. 43, nº 22).

pieds [1], la Cène [2], le Baiser de Judas [3], la Descente de croix [4], l'Incrédulité de Thomas [5]. Bien que nous ne possédions guère qu'une moitié de ce cycle ainsi reconstitué, nous pouvons être certains que, de quelque manière que nous placions les scènes, nous ne pourrons obtenir un cycle continu. Ce fait est absolument contraire aux habitudes de la peinture d'illustration anecdotique qui suit l'ordre des faits de l'Évangile, et nous démontre définitivement le caractère dogmatique du cycle de Bačkovo. A cet égard, ces peintures se rapprochent des monuments byzantins classiques du XIe au XIIe siècle [6].

Certains autres sujets ont un sens plus particulier. La Vision d'Ézéchiel représentée dans la crypte (Éz. XXXVII : le champ des ossements qui revivent), qui, autant que je sache, n'a jamais été signalée dans aucune peinture monumentale, est étroitement liée à l'idée de la résurrection des morts [7]. La Déisis et le Jugement Dernier, bien qu'ils appartiennent à la série ordinaire des thèmes de la décoration monumentale, sont destinés, ici — sur les murs d'une crypte — à rappeler la vie d'outre-tombe. Souvenons-nous d'ailleurs que la crypte ne contient que ces trois représentations (si l'on excepte les saints isolés). Il nous paraît dès lors évident que cet ensemble de sujets a été choisi pour donner à la décoration un caractère éminemment funéraire. D'ailleurs, quoique dans une crypte la place de la Déisis dans l'abside soit un fait archaïque, il est très probable que les Déisis des absides de Cappadoce [8] et de l'Italie méridionale [9] s'expliquent par le désir des peintres de donner un caractère funéraire aux fresques de ces chapelles rupestres.

Outre les sujets tirés du calendrier liturgique (les « fêtes ») et ceux qui sont des symboles funéraires, il faut rappeler la représentation de « Tous les Saints » (avec l'inscription **ΑΓΙΟΙ ΠΑΝΤЄC**) : ce sont deux groupes de personnages debout, avec des évêques en tête du premier groupe et des martyrs en tête du second.

Les deux anachorètes sont parmi les plus anciennes représentations de cette sorte. A Saqqara, en Égypte, nous trouvons déjà, il est vrai, une figure d'ermite entièrement nue, avec une longue barbe grise [10] ; mais c'est à Bačkovo qu'apparaissent pour la première fois les deux autres types iconogra-

1. Saint-Luc, en Phocide (Schultz et Barnsley, *Saint-Luke*, pl. 38), Daphni (Millet, *Daphni*, p. 91), Νεὰ Μονή, à Chios (Strzygowski, dans *Byz. Zeit.*, V, p. 147, fig. 3).
2. Typicon de Saint-Barthélemy, à Grottaferrata (Toscani-Cozza, *De immaculata Deiparae conceptione*, p. XV, note 23. Millet, *Évangile*, p. 24) ; Boiana (Grabar, *Boiana*, pl. XII).
3. Daphni (Millet, *Daphni*, p. 91).
4. Νεὰ Μονή, à Chios (Strzygowski, dans *Byz. Zeit.*, V, p. 147, fig. 3), diptyque Barberini (Wulff, *Beschreibung d. chr. Bildwerke*, III, 2, pl. IV).
5. Daphni (Millet, *Daphni*, p. 91) ; Saint-Luc, en Phocide (Schultz et Barnsley, *Sain-tLuke*, pl. 38).
6. V., par exemple, la distribution des sujets à Saint-Luc en Phocide, à Daphni, à Νεὰ Μονή de Chios, à Spas-Neredica, près de Novgorod.
7. E. v. Dobschütz, *Die Vision des Ezechiel (cap. 37) auf einer byzantinischen Elfenbeinplatte*, dans *Repertorium f. K.*, XXVI, p. 385. L'auteur y réunit un nombre considérable de textes (Justin, Irénée, Tertullien, Cyprien, Ambroise, Cyrille d'Alexandrie, etc.) qui relient la vision d'Ézéchiel à l'idée de la résurrection des morts.
8. Diehl, *Manuel*, p. 537.
9. San Lorenzo près de Fasano, Sant' Angelo au Mont Raparo, San Giovanni près de Brindisi, San Michele près du Mont Volturno : Diehl, *Manuel*, p. 546 ; Diehl, *Italie méridionale*, p. 49 (chap. Saint-Jean de la masseria Cafaro), p. 125 (chapelle dans la gravina de Mottola), p. 140 (grotte de Sainte-Marguerite), p. 130 (chap. Saint-Nicolas) ; Bertaux, *Italie méridionale*, p. 123 (Sant'Angelo au Mont Raparo), p. 142 (San Giovanni près de Brindisi), p. 143, fig. 56 (San Lorenzo, près de Fasano).
10. Quibell, *Excavations at Saqqara (Service des Antiquités d'Égypte)*, Le Caire, 1908, pl. XLIV ; De Grüneisen, *Art copte*, pl. XXXV, 2.

phiques les plus répandus par la suite, l'un qui se présente sous la forme d'un vieillard habillé de paille tressée, l'autre qui est couvert des pieds à la tête d'une toison grise aux poils hérissés [1].

La Sainte Face n'occupe pas la place qui lui sera habituellement assignée par la suite, au-dessus de l'arc de l'autel [2]. Elle est représentée dans le narthex, où elle apparaît déjà au-dessus de la clef de l'arc [3]. Elle appartient, ainsi que quelques autres Saintes Faces du XIe et du XIIe siècle [4], aux répliques les plus anciennes de ce sujet.

Enfin, la Vierge, au-dessus de l'entrée, entre les apôtres Pierre et Paul, est visiblement d'origine constantinopolitaine. Ce type est en effet reproduit plusieurs fois dans les peintures de Byzance et dans les peintures byzantines de Sicile [5].

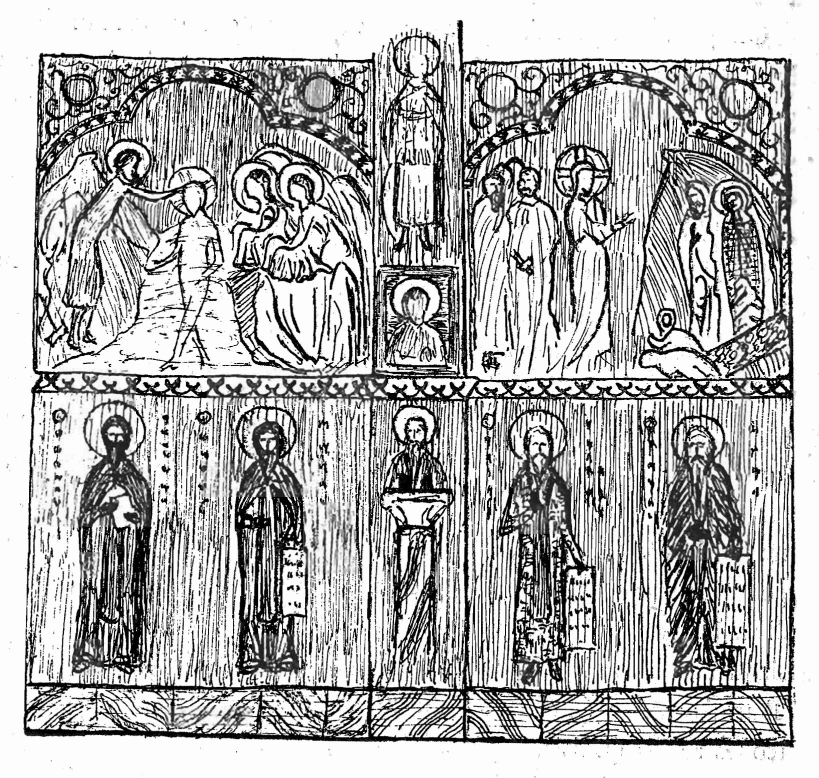


Fig. 16. — Bačkovo. Ensemble décoratif.

Système décoratif. — Les décorations de Bačkovo sont conçues d'après un système bien défini, fondé sur la division des murs en compartiments. Ce système rappelle le second et le troisième « style » de Pompéi [6]. Ainsi, sur les murs de l'église, on a distingué nettement trois étages de zones décoratives : à la zone inférieure, on a imité des lambris de marbre (« corniche » de Pompéi) [7] ;

1. Le deuxième de ces types iconographiques d'anachorète apparaît à l'époque de Bačkovo dans les mosaïques de Monreale (Gravina, *Monreale*, planches, pl. 24 C : **ST ЄVNVFRIVS**).
2. V. Spas-Neredica, près de Novgorod (J. Ebersolt, *Fresques byzantines de Nereditsi*, *Monuments Piot*, XIII, 1906, p. 40, pl. IV) ; Boiana (v. plus loin, chap. IV, et Grabar, *Boiana*, p. 35-6) ; Mont-Athos (Brockhaus, *Athos*, p. 76 sq. Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων.... ὑπὸ Διονυσίου... Athènes, 1886, p. 260).
3. On peut supposer que cette place lui est assignée sous l'influence de la légende. En effet, l'histoire de la Sainte Face raconte qu'elle se trouvait pendant des siècles au-dessus de la porte de la ville d'Édesse. C'est là précisément qu'on la retrouva au VIe siècle. V. Dobschütz, *Christusbilder*, I, p. 111 sq.
4. Spas-Neredica, près de Novgorod ; chapelle de l'Ascension à Gueurémé en Cappadoce (mentionnée par Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 212 ; Dalton, *Byz. Art.*, p. 272).
5. A Constantinople : Sainte-Sophie (Salzenberg, *Konstantinopel*, pl. XXXII), Kachrié-Djami (Kondakov, *Constantinople*, p. 187). A Palerme (Gravina, *Monreale*, Planches, pl. 14. B, 21. A et 22. A).
6. A. Mau, *Geschichte der Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1882, pl. III-V, VIII-X, XII, XVII. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*, Leipzig, 1908, 2e éd., p. 481-5, pl. XIII et fig. 281 ; H. Thédenat, *Pompéi, Histoire, Vie privée* (Coll. « *Les villes d'art célèbres* »), Paris, 1910, p. 113-8, fig. 71. V. une disposition semblable dans une maison romaine (I. Lessing et A. Mau, *Wand- und Deckenschmuck eines roemischen Hauses aus der Zeit des Augustus*, Berlin, 1891, pl. I-VII).
7. Cette « corniche »-plinthe existe déjà dans les décorations du « premier style » de Pompéi (v. Mau, *Geschichte der Wandmalerei*, pl. I).

puis vient une rangée de personnages debout, taches verticales longues et étroites qui rappellent les rectangles verticaux de Pompéi [1] ; enfin, au-dessus d'une corniche saillante, il y a des scènes (à Pompéi ce sont des constructions en perspective) [2]. Certes, dans la crypte, cette disposition est mal observée à cause de la faible hauteur des murs, et, dans le narthex, il n'y a pas de scènes. Mais tous les murs de l'étage supérieur possèdent un lambris horizontal continu, une rangée de personnages debout, et, quant à l'intérieur de l'église, la division en ces trois zones y est partout parfaitement observée (fig. 16).

On peut aussi considérer comme un reflet de la décoration hellénistique, dans l'abside de l'église, les rangées d'encadrements, ronds et carrés, contenant les bustes des saints. On a voulu imiter ainsi le portrait de chevalet, encadré et pendu au mur. Effectivement, sur le bord supérieur, on a représenté des anneaux et les clous où ces anneaux sont accrochés. Le fond, à l'intérieur du cadre, au lieu d'être, comme les murs, bleu-clair, est peint d'une couleur sombre alternativement verte et rouge. Muni du clou, de l'anneau, d'un fond spécial à l'intérieur du cadre, le médaillon produit l'effet d'un tableau portatif dans son encadrement, fixé tout au haut du mur. Ce motif de décoration qui, sous cette forme précise, apparaît fort rarement dans les peintures murales, peut être considéré comme une survivance d'une tradition ancienne.

Ainsi on notera d'abord le choix des coloris sombres pour les fonds à l'intérieur des cadres. Sur les portraits hellénistiques, le fond, en arrière des personnages, représente la couleur du ciel [3]. Il était donc naturel qu'on choisît habituellement, soit une teinte bleu-pâle, soit des nuances plus recherchées : gris-clair [4], turquoise ou rosâtre [5]. Tous ces tons, à quelques différences de nuances près, sont transparents. Toutefois, dans les peintures de Pompéi, on rencontre aussi des fonds épais et sombres pour les portraits, du bleu-foncé ou du rouge-brun [6]. Cette différence s'explique peut-être par la diversité des sujets : le premier groupe de monuments représente les morts devant un ciel paradisiaque, le second groupe montre les vivants devant un fond impénétrable [7]. L'icone byzantine de la Transfiguration (du XIe ou du Xe siècle) du « Musée Russe » de Petrograd, et quelques anciennes icones russes (Déisis, l'apôtre Thomas, saint Jean Chrysostome) de la même collection [8], montrent également, par leurs fonds rouge-sombre, que ce motif hellénistique aussi était adopté dans l'art byzan-

1. A Pompéi (Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*, pl. XIII ; *Geschichte der Wandmalerei*, pl. V) et à Rome (Lessing et Mau, *Wand- und Deckenschmuck*, etc., pl. III) apparaissent déjà des figures en pied et de grandes proportions sur les rectangles verticaux de la deuxième zone de la décoration.

2. V. surtout les peintures du « troisième style » (Mau, *Geschichte der Wandmalerei*, pl. VIII sq. ; *Pompeji in Leben und Kunst*, pl. XIII ; Thédenat, *Pompéi*, fig. 71). Lessing et Mau (*Wand- und Deckenschmuck*, etc., pl. I-VII) font voir, dans une maison romaine du temps d'Auguste, une série de scènes situées immédiatement au-dessus des grands rectangles verticaux.

3. De Grüneisen, *Études comparatives*, *Le Portrait*, Rome, 1911, p. 52.

4. Après la période iconoclaste, l'usage des fonds gris se perdit tout à fait, à Byzance et dans les pays slaves.

5. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 4, 5, 8, 10, 11 sq., 42-4, 48, 49, 53-5, 102.

6. De Grüneisen, *Études comparatives*, p. 52.

7. M. de Grüneisen (*ibidem*) suppose que le fond sombre de ces portraits représente un « espace aérien impénétrablement foncé ». Il nous semble toutefois qu'un ciel « rouge brique » est absolument impossible. Pour nous, il s'agit d'un objet matériel (mur) devant lequel la tête du personnage se trouve placée. V. les portraits en mosaïque, à Saint-Démétrios de Salonique (Uspenskij, *Mosaïques Saint-Démétrios*, pl. XV ; Diehl, *Manuel*, fig. 98) et le portrait de femme de Palmyre (*Izvéstija R. A. I. v K.*, VII, pl. XXIII, 3). Le premier de ces exemples montre nettement un mur crénelé derrière les personnages ; le deuxième exemple nous intéresse à cause du mouchoir représenté derrière la tête de la femme : étendu sur le fond, il n'a pu recevoir cette position que si le peintre se l'est imaginé cloué sur un mur derrière le personnage.

8. Vu les difficultés des relations avec Petrograd, nous ne sommes pas à même de donner ici les numéros d'inventaire de ces icones, qui en partie nous avaient été signalées par le regretté N. P. Kondakov.

tin. Les fonds vert-foncé qui alternent à Bačkovo avec les fonds rouges s'expliquent sans doute d'une manière semblable. Toutefois, je ne connais de pareils fonds verts que dans des icones russes tardives de l'école des Stroganov (du pinceau de P. Čirin), qui appartiennent au type des icones destinées à recevoir des revêtements métalliques (podubornyja ikony). On devine peut-être la voie par laquelle le motif des fonds rouges et verts est arrivé à Bačkovo, en les comparant à deux médaillons, dans une fresque pré-iconoclaste (VIIe-VIIIe s.) du Latmos [1].

L'imitation d'anneaux et de clous est vraisemblablement aussi un archaïsme remontant à l'époque hellénistique [2]. Elle se retrouve à peu près à la même époque dans les peintures de Žiča, en Serbie [3]. Antérieurement à ces monuments balkaniques, on reconnaît ce motif en Cappadoce, où se sont maintenues, comme l'on sait, beaucoup de traditions très anciennes. Dans la peinture de Gueurémé [4], les anneaux et les clous des encadrements sont peints à l'intérieur de la voûte, c'est-à-dire à un endroit où jamais un vrai tableau de chevalet n'aurait pu être accroché. A Bačkovo, l'artiste, en peignant sa série de tableaux suspendus à un mur vertical, se tient plus près du modèle réel. Et il nous fait comprendre l'origine de ces rangées de médaillons, avec des portraits en buste, qui, après le XIIe siècle, deviennent un élément presque indispensable des décorations balkaniques. On sait d'ailleurs que des peintures murales des tombeaux hellénistiques, — où précisément le portrait chrétien a dû prendre naissance, — représentent quelquefois des objets votifs accrochés au mur au moyen de clous [5]. Il faut mentionner aussi la rangée des médaillons, à Sainte-Marie-Antique, à Rome (VIIe siècle), qui apparaît comme suspendue à une guirlande fixée à la muraille [6].

Ce rapprochement entre Bačkovo et l'une des plus anciennes décorations chrétiennes ne manque pas d'intérêt, parce qu'il nous permet de rattacher, par l'intermédiaire de notre peinture du XIIe siècle, le motif des rangées de médaillons de l'art postérieur aux séries de médaillons qui couraient le long des murs des basiliques romaines à partir du Ve siècle [7]. On sait que ces médaillons y occupaient exactement la même place (au-dessous des scènes) [8] que dans les monuments balkaniques tardifs, et que — tout comme en Serbie [9], en Grèce [10], en Bulgarie [11] — ils étaient destinés à recevoir des portraits représentés en buste.

1. Le fond à l'intérieur de ces médaillons est, comme à Bačkovo, vert et rougeâtre (v. Milet, éd. de l'Inst. Arch. Pruss., sous la direction de Wiegand, vol. III, 1, Berlin, 1913, p. 192, pl. I).

2. V. plus loin.

3. Petković, *Spasova Crkva u Žiči*, Belgrade, 1911, p. 63.

4. Fresques de Soghanli, en Cappadoce (Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 23).

5. Un tombeau à Kerč (M. Rostovcev, *Antičnaja živopis juga Rossii*, Petrograd, pl. XXVI) ; un autre à Canossa (Machioro, *Curiosita canosine*, *Apulia*, II, 1911, pl. IV), un autre encore au Musée de Naples (R. Pagenstecher, dans *Röm. Mittheil.*, XXVII, 1912, p. 169 sq.).

6. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 152-3.

7. Voy. les séries des portraits des papes, à Saint-Pierre (disparus), à Saint-Paul (des Ve, VIe, IXe, XIIIe siècles), à Saint-Jean-de-Latran (XIIIe siècle) ; portraits des Pères de l'Église (*vultus venerabilium patrum*, suivant l'expression du *Liber Pontificalis*), à l'oratoire de la Vierge à Saint-Pierre (VIIIe siècle) ; images d'apôtres et de prophètes, à Sainte-Sabine (ces images disparues dataient du VIIIe siècle) ; à Sainte-Marie-Antique (VIIIe et XIIIe siècle) ; à Sainte-Croix (XIIe siècle) ; à la chapelle Saint-Sylvestre de l'église des Quatre-Couronnés (XIIIe siècle). V. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, p. 343, 345 sq., 400-1, 560 sq., pl. 152-3, 219-22, 246-51, 268-9, 276-8.

8. Voy., par exemple, à Sainte-Marie-Antique : Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 152-3.

9. Gračanica, en Serbie (Kondakov, *Macédoine*, p. 202) ; une série de peintures macédoniennes (Miljukov, *Macédoine occidentale*, p. 38-40, 43-5, 54-5, 76-8, 83, 90-2, 96-7).

10. Mistra (Millet, *Mistra*, p. 83, 85) ; Mont-Athos (Brockhaus, *Athos*, pl. 14, 15) ; Verria (Diehl, *Manuel*, fig. 385).

11. Berende, Dragalevci, Boboševo, Kremikovci, Poganovo (v. plus loin, chap. VI, VII, VIII) et une série de peintures des

Comme pour un grand nombre d'éléments de leur décoration pittoresque, les artistes du XIVe siècle faisaient donc revivre une tradition ancienne, lorsque, sur les murs des églises, entre les scènes et les figures en pied, les unes dans le haut, les autres en bas, ils développaient ce beau décor que forment les chaînes de médaillons. Ils imitaient les anciens jusque dans les détails, puisqu'on voit souvent, à l'époque des Paléologues, des tsars et krals slaves, les portraits en buste des saints entourés d'un double ou d'un triple cercle de diverses nuances, — tout juste comme à la basilique de Saint-Paul à Rome [1]. Bačkovo, de son côté, nous fait voir que les Byzantins du XIIe siècle étaient tout préparés pour ce mouvement archaïsant et s'attachaient déjà aux motifs que les siècles suivants développeront avec plus d'énergie et de continuité, et qu'ils iront chercher aux mêmes sources, qu'ils emprunteront à l'ancien art chrétien monumental, pénétré de la tradition hellénistique [2].

Nous avons montré que la décoration de Bačkovo repose sur la division des murs en compartiments. La division rigoureuse en trois zones décoratives, dont il a été question plus haut, n'est qu'un des procédés mis en œuvre par le peintre de Bačkovo pour parvenir à son but. Il en utilise un autre : il sait encadrer chacune des scènes peintes sur les murs par des arcs trilobés symétriques : toutes les scènes, quels que soient les sujets, deviennent égales en importance décorative.

La valeur décorative de cette peinture apparaît dans la mesure où l'artiste se plie aux données architecturales, tout en soulignant les formes de la construction. Les pilastres, les arcs, les niches sont occupés par des figures étroites et verticales; les groupes des médaillons, deux par deux, ou trois par trois, au-dessus des ouvertures, suivent la ligne des arcs; le long des corniches et des moulures courent des frises ornementales. On sent que l'artiste n'avait pas « l'horreur du vide ». Mais l'œil ne s'aperçoit pas de la présence de nombreux vides; et même ils sont disposés de telle sorte qu'ils prennent une signification esthétique et deviennent des éléments de la composition. Une harmonie tranquille et solennelle domine toutes les parties de la décoration : les scènes sont enfermées dans des cadres, concentrées sur elles-mêmes ; à l'intérieur se répartissent les masses équilibrées, et les lignes du dessin s'incurvent régulièrement; les personnages représentés en dehors des tableaux forment des taches symétriques; les courbes des ornements se développent intérieurement, et leur mouvement ne tend pas à déborder le cadre; les médaillons, jetés presque au hasard sur le mur, constituent des groupes équilibrés.

Par ce beau style monumental, les fresques de Bačkovo, évidemment, se classent parmi les œuvres caractéristiques de l'art byzantin, au XIe et au XIIe siècle. Le sentiment de la proportion entre les diverses parties, l'adaptation exacte aux nécessités architecturales, l'harmonie légère des formes, qui avaient disparu après la période classique de l'art grec, se retrouvent pour la première fois dans les mosaïques et dans quelques rares fresques de Byzance au XIe siècle. Les mosaïques de Daphni, du « Nouveau Monastère » de Chios, ou bien celles de l'église de Sainte-Sophie à Kiev, nous fournissent

XVIIe et XVIIIe siècles. A partir du XIVe siècle (église de Volotovo, près de Novgorod) la rangée des médaillons fait son apparition dans les décorations russes.

1. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 219-222 (du ve au IXe siècle).
2. On sait, en effet, que le portrait chrétien représenté en buste dans un médaillon remonte à l'*imago clipeata* hellénistique. Voy., par exemple, les portraits de Palmyre (Strzygowski, *Orient oder Rom*, pl. I), des maisons égyptiennes (Rubensohn, dans *Iahrbuch d. k. deutsch. Arch. I.*, XX, 1905, p. 1 sq.), des diptyques consulaires (Molinier, *Ivoires*, p. 21, 24, 26, 27 ; v. Sybel, *Christliche Antike*, II, fig. 71), des sarcophages (Garrucci, *Storia*, pl. 357-60, 363-7. 395, 401-3), etc.

des exemples excellents de ce type ; Bačkovo est peut-être le meilleur pour les fresques. S'il était possible de caractériser ces fresques plus nettement par une comparaison, nous dirions que par leur savante simplicité, par la sobriété des moyens d'expression, le sentiment très sûr de la mesure, elles ressemblent aux œuvres de l'architecture byzantine de la même époque, où le calcul mathématique se cache sous l'apparente simplicité des formes.

La rigueur de la méthode employée à Bačkovo peut être taxée de sécheresse, mais par ce caractère, aussi bien que par son harmonie, cet art se rapproche de celui que l'on nomme « classique ».

Les peintures byzantines des XIe et XIIe siècles du genre de Bačkovo sont bien le type le plus parfait de cette décoration savante, où viennent se fondre toutes les traditions antérieures. L'idée d'un art tellement ordonné ne pouvait germer que dans un milieu d'« humanistes » nourris de l'antiquité. Les peintures du genre de Bačkovo, sont, en effet, intimement liées à la vie intellectuelle de Byzance, aux XIe et XIIe siècles : le culte de l'antiquité y suscita, comme on le sait, toute une génération d'archéologues et d'écrivains, soucieux de faire renaître l'antiquité. Mais l'effort artificiel d'un petit groupe de gens de l'entourage impérial devait être forcément éphémère. Dans le domaine littéraire, rares sont ceux qui ont pu parvenir à manier la langue des vieux auteurs ; les autres, moins habiles, ne se défirent pas des barbarismes ; et rien ne put arrêter les progrès de la langue parlée contemporaine.

La même chose se passe dans l'art. Il faut comparer la décoration copte [1], cappadocienne [2], romaine (VIIe-Xe siècles) [3], celle de l'Italie méridionale [4], de Thessalonique (église de Saint-Démétrios) [5], tout ce chaos inorganique, avec les meilleures mosaïques et les fresques du XIe et du XIIe siècle, pour apprécier le travail organisateur des artistes byzantins. Comme dans les lettres, ils s'attaquèrent à la forme. La décoration, elle aussi, assemblage sans logique d'éléments disparates et sans lien avec l'architecture, se trouve désormais soumise à un plan rigoureux, qui embrasse toutes les parties, et s'adapte à la structure particulière de l'édifice. A partir du XIe siècle, du jour où partout un plan défini s'imposa à la décoration, le désordre des œuvres antérieures devint inadmissible [6].

Sans doute, l'influence des idées antiquisantes autant que les exigences des autorités ecclésiastiques tendaient à maintenir cet art immuable, car il ne cherchait pas tant à s'ouvrir des voies nouvelles qu'à sauvegarder la ressemblance avec l'idéal antique. Mais, évidemment, maintenir l'art à l'abri de tous les élans créateurs des artistes était une entreprise impossible, même dans la traditionaliste Byzance. Les fresques de Sainte-Sophie de Kiev et les mosaïques de Monreale [7], ou de Saint-Marc de Venise [8], et d'autres monuments du XIIe siècle [9], ajoutent déjà à la sobriété classique du

1. Clédat, *Baouît*, pl. XXXI, XLV, XLVII, etc. ; *Notes*, pl. I sq.
2. Photographies de Jerphanion aux Hautes-Études.
3. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 186-8, 190-3, 202-4, 223 (monuments des VIIIe, IXe, Xe siècles).
4. Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 31, pl. IV (plafonds).
5. Uspenskij, *Mosaïques Saint-Démétrios*, pl. VII-XII.
6. Cf., par exemple, les mosaïques de Saint-Luc (Schultz et Barnsley, *Saint-Luke*, pl. 38-47) ; celles de Daphni (Millet, *Daphni*, pl. XI, XIII, XV, XIX) ; les bas-reliefs de Tolède, de Vatopédi (Dalton, *Byz. Art.*, fig. 149, 150), de Berlin (Wulff, *Beschreibung d. chr. Bildwerke*, III, pl. IV).
7. Tolstoj et Kondakov, *Russkija drevnosti*, IV, fig. 104 sq. ; Gravina, *Monreale*, pl. 4A, 4B.
8. Ongania, *La Basilica di San Marco in Venezia*, Venise, 1878-93, pl. XVI sq. ; Diehl, *Manuel*, fig. 246-7.
9. Par exemple, Spas-Neredica, près de Novgorod (Ebersolt, *Fresques byzantines de Nereditsi*, dans *Monuments Piot*, XIII, fig. 5, 6, pl. IV, V) ; Chapelle Palatine (Diehl, *Manuel*, p. 522).

siècle précèdent la précision des « illustrations narratives ». Mais le lien entre la décoration et l'architecture, la division systématique en compartiments, enfin le style général des personnages et des scènes se perpétuent encore dans tous ces monuments à des degrés divers, et attestent la survivance de la tradition.

Toutefois, la clarté du plan décoratit de Daphni et des mosaïques de Kiev a déjà disparu. Le long défilé des sujets est monotone, sans expression au point de vue décoratif, et, par surcroît, il alourdit la peinture, en dissimule le plan architectural. L'intérêt passe des formes au sujet, et ce changement, qui fut plus tard pour la peinture une cause de progrès, marque certainement la fin de la conception classique. Bačkovo est probablement un exemplaire attardé de cet art raffiné et sévère que sa fragilité aristocratique prédestinait à une vie courte. La rareté de ces fresques les rend pour nous d'autant plus précieuses.

L'humanisme byzantin, et la société à laquelle il s'adressait, avaient les yeux tournés vers « l'âge d'or » de l'antiquité [1]. C'est au même idéal que les peintures byzantines doivent leur perfection. L'harmonieuse clarté de Bačkovo montre que les Byzantins de cette époque savent faire passer l'esprit de l'antiquité classique dans tout un ensemble décoratif. Pour y arriver, il fallait non seulement connaître, mais comprendre l'art antique : c'est ce que, seuls, purent faire les descendants byzantins des anciens Grecs [2].

Outre cela, tout comme les mosaïstes du XIe siècle, les peintres de Bačkovo savent se servir de motifs isolés empruntés aux modèles antiques. Ainsi les visages d'adolescents, d'anges, de femmes sont de gracieuses têtes hellénistiques. Les personnages debout, immobiles ou arrêtés dans leur marche, tournés vers le spectateur de face ou de trois quarts, sont imités de statues grecques. Certains gestes communs à différents personnages reproduisent les mouvements de bras conventionnels de l'iconographie grecque [3].

De même, la plupart des personnages sont drapés dans le vêtement antique, qui enveloppe tout le corps et le laisse deviner, tantôt réparti en mille plis, tantôt plaqué sur la chair, d'après les modèles antiques [4].

On devine parfois, sous un vêtement, des attitudes un peu théâtrales, mais pourtant belles et vivantes. Peut-être y a-t-il aussi, dans ces cas particuliers, un peu du sentiment, inné chez les Grecs, du modèle vivant; mais il semble bien que les artistes byzantins soient surtout redevables de ce résultat à leurs modèles antiques, pour autant qu'ils surent en tirer parti. En général, ils n'y réussirent pas complètement. Ce que les peintres et les sculpteurs des XIe et XIIe siècles surent tirer des leçons de cette Renaissance, c'est le sens des proportions, la gravité, l'équilibre, l'harmonie enfin qui domine tout le plan de la composition. Ce qu'on n'a pas réussi à ressusciter, c'est l'idée antique du corps humain.

1. Krumbacher, *Geschichte d. Byz. Lit.*, p. 9, 176 sq., 195, 243 sq., etc. Millet, *Byzance et non l'Orient*, dans *R. A.*, 1908, XI, p. 173-4.
2. Nous attirons l'attention sur les déformations subies par les modèles byzantins dans leurs copies exécutées à cette époque en pays étrangers. Voy. par exemple les mosaïques de Sicile et de Venise, les fresques de Sant'Angelo in Formis, les miniatures de l'*Hortus Deliciarum*, les peintures de Spas-Neredica, les miniatures du Par. syr. 355 et du Par. arm. 18, etc.
3. Le mouvement de l'orateur s'adressant au public, ou le geste exprimant la douleur, etc. V. l'étude comparative de ces gestes et de ces attitudes chez les personnages des mosaïques de Daphni et dans l'art antique, dans Millet, *Daphni*, p. 104 sq.
4. Millet, *Daphni*, p. 107-115; Diehl, *Manuel*, p. 495.

Considérons d'abord les procédés par lesquels à Bačkovo la « mesure » est introduite dans la composition. Pour y parvenir, il a fallu étudier non seulement le plan général de la composition, mais aussi l'agencement de chaque scène; on s'efforça même de trouver, pour chaque partie d'une scène donnée, une formule qui permît de l'adapter à l'ensemble. La recherche de cet ajustement des formes les unes aux autres, et la norme à laquelle on a abouti, dans des œuvres comme celles de Bačkovo, nous donnent par instant l'impression que l'art antique a complètement reparu.

Examinons attentivemeut nos fresques. Nous avons parlé plus haut de la division en compartiments et de la précision du schéma décoratif. Passons à la composition des scènes isolées.

Si nous prenons un tableau entouré, non d'un encadrement rectangulaire se rapprochant d'un carré, mais d'un encadrement plus expressif, celui-ci détermine jusqu'à un certain point le plan de la composition. Ainsi le peintre de Bačkovo établit d'avance le plan des scènes, pour qu'elles puissent être introduites entre les arcs trilobés symétriques, qui descendent régulièrement du centre sur les côtés du tableau.

L'importance des arcs-encadrements est d'autant plus grande que la composition est concentrée sur elle-même, le dessin suivant très exactement les lignes de l'encadrement. Ainsi, dans l'Eucharistie et la Purification, le lobe central est rempli par un haut kiborion semi-circulaire qui domine tout le reste. Dans la Dormition, le Christ, accompagné de deux anges volants, fait aussi fonction d'axe. Aux extrémités, le contour formé par la ligne des montagnes et les dos des personnages suit la courbe de l'encadrement, et les silhouettes s'adaptent à cette courbe. Dans toutes les compositions, le centre est indiqué soit par une élévation (Purification, Eucharistie, Dormition), soit, au contraire, par un abaissement (Baptême), soit aussi par un personnage isolé debout (Résurrection de Lazare). En tout cas, l'axe vertical est indiqué, et, de chaque côté, s'ordonnent symétriquement les autres parties du tableau. Dans la Purification, devant le mur bas horizontal, deux personnages s'avancent symétriquement vers le centre; dans le Baptême, les parties latérales sont comprises entre des montagnes symétriques; dans la Résurrection de Lazare, à la montagne qui occupe la partie droite correspond, à gauche, un groupe compact d'apôtres, traité comme une masse unique; dans la Dormition, deux groupes d'apôtres s'équilibrent. Il n'y a pas là, évidemment, une symétrie absolue, et c'est précisément par de légères dérogations à cette règle d'équilibre qu'on obtient le mouvement de la composition; mais cette symétrie générale, observée partout, affaiblit le mouvement, et le retient encore à l'intérieur du tableau.

La volonté d'obtenir cette composition symétrique se manifeste particulièrement dans des scènes comme l'Eucharistie, où l'artiste a su équilibrer artificiellement les différentes parties, bien que l'iconographie demandât justement une construction asymétrique dans ces scènes où le Christ s'oppose à tout un groupe d'apôtres; le personnage du Christ y est renforcé par toute la masse du trône et par la silhouette de Paul, penché sur le calice; les autres apôtres forment le contrepoids. Les deux masses se trouvent ainsi équilibrées en s'abaissant vers le milieu. Enfin, le haut kiborion est séparé de l'autel qu'il devait logiquement surmonter, et prend place au milieu, sous le lobe central du cadre.

Ainsi, toutes les compositions comprennent trois parties : un axe vertical et deux ailes symétriques. Toutes ces parties, cependant, sont inséparablement liées. Ou bien elles s'emboîtent l'une dans l'autre (Dormition, Eucharistie, Résurrection de Lazare), ou bien elles épousent le contour de la partie voisine. Ce parallélisme appelle alors une transition de l'une à l'autre : ainsi, dans le Baptême, le contour

du Christ (figure centrale) reproduit le dessin de la rive gauche du Jourdain. Dans la Purification, les contours de chaque groupe de deux personnages sont presque parallèles.

Chacune des ailes de la composition représente à son tour un tout, formé d'éléments homogènes. Dans l'Eucharistie, le groupe des apôtres en marche est composé de personnages qui avancent, s'inclinent, et tendent les bras de la même manière. Les lignes essentielles de leurs têtes, de leurs corps, de leurs extrémités et même de leurs vêtements sont plus ou moins parallèles (droites ou courbes). Dans la Purification, les deux figures de chacune des moitiés de la composition sont de formes à peu près identiques. Les groupes de la Résurrection de Lazare renforcent, de leurs gestes parallèles, l'unité de chaque aile de la composition, en en soulignant l'expression. Dans tous ces exemples, chaque aile est conçue de telle sorte qu'elle ne peut être équilibrée que par l'autre aile. Ainsi, de tous côtés, les lignes enveloppantes s'incurvent vers le centre du tableau. Dans la Dormition seule, les groupes latéraux d'apôtres suffisent à leur propre stabilité; ils sont représentés en pyramide; à gauche, des personnages, les uns au-dessus des autres, sur trois rangs formés successivement de trois, deux et un personnage; à droite, la construction est moins simple: deux rangées de deux personnages se font vis-à-vis, un personnage indépendant renforce la base de la pyramide, et un buste surmonte le tout.

La Dormition — peut-être est-ce un effet du sujet — donne l'impression d'un calme complet: sa composition est plus dispersée. Mais dans d'autres cas, qui requièrent pourtant un mouvement d'ensemble plus accusé, nous voyons aussi peu d'agitation. Le mouvement est rarement représenté. Il arrive que les personnages marchent (Eucharistie). Le plus souvent ils se tiennent immobiles, quelquefois s'arrêtent dans leur marche (le Christ dans la Résurrection de Lazare, Marie et Joseph dans la Purification, les Anges dans le Baptême).

Il faut enfin noter, dans ces fresques, l'unité du mouvement, c'est-à-dire le parallélisme des gestes des personnages appartenant à un même groupe[1], et leur lenteur.

Ces procédés portent à leur point de perfection la sévérité et l'ordre de la composition. La discipline que s'imposent les artistes de Bačkovo les empêche d'alourdir les scènes par l'entassement des accessoires. Dans la Dormition, la couche de la Vierge, dans le Baptême, deux petites montagnes, dans la Résurrection de Lazare, une dalle auprès du ressuscité, dans l'Entrée à Jérusalem, un petit édifice minuscule, dans l'Eucharistie et la Purification, le kiborion et une série de dalles, composent tout le décor de la scène.

On peut dire que le peintre ne représente que des personnages. Cette sobriété assure la clarté de la composition, et c'est un lien de plus avec l'art antique de l'époque classique.

La composition de Bačkovo est symétrique; elle s'adapte aux lignes générales de l'encadrement. Elle distingue avec soin un axe central vertical, et des ailes égales reliées par un mouvement unique, très lent, dirigé vers un même point, à l'intérieur de la composition. Ce mouvement prend une signification particulière du fait qu'il est révélé par tous les personnages du groupe. La composition est claire, elle ne s'encombre d'aucun objet qui ne soit indispensable au schéma géométrique voulu par l'artiste. Le mouvement général, sans être troublé par aucun autre, conduit doucement vers le point culminant situé au centre de la composition.

1. On a un demi-groupe dans les arrangements symétriques, par ex. dans la Dormition.

L'absence de gestes violents et le parallélisme des mouvements donnent peu de variété aux personnages. Ils sont empreints eux-mêmes de cette sérénité qui plane sur l'ensemble. Nous retrouvons en eux les lignes régulières et l'harmonie des proportions, bref, les éléments formels sur lesquels reposent la composition des scènes et tout le plan de Bačkovo.

En d'autres termes, toute la peinture, depuis la conception de l'ensemble jusqu'aux moindres détails, est imprégnée de ce sentiment de la mesure, du rythme régulier et harmonieux, qui est la qualité essentielle de l'art byzantin au XI[e] et au XII[e] siècle. Elle est l'œuvre d'artistes qui rêvaient d'une résurrection de l'art antique.

Toutefois, n'oublions pas que beaucoup d'éléments médiévaux se sont insinués dans cet art byzantin « classique », qui doit précisément son caractère au mélange de ces deux inspirations.

Regardons encore une fois les personnages: aux modèles antiques, ils doivent leurs attitudes, leurs gestes, leurs vêtements, les lignes régulières de leurs silhouettes ou de la draperie. Cette allure antique ne peut cependant dissimuler, dans bien des cas, l'impuissance des artistes devant le problème du corps humain. Ainsi, le dessin des têtes est en général imparfait : l'ovale très étroit, le front haut, le nez trop long et démesurément mince, la bouche petite et les sourcils droits, les zigzags et les courbes des rides tracées sur le front ou les joues, les plaques de rouge posées géométriquement sur les joues, tout cela ne rappelle pas précisément les têtes vivantes de l'antiquité. Les cheveux et la barbe sont le plus souvent indiqués par des lignes enveloppantes simplifiées, et forment une seule masse partagée par des mèches et des boucles symétriques. Les tentatives pour rendre la forme du corps à travers les draperies ne sont pas plus heureuses : les genoux ressortent trop bas, la hanche (de Paul, dans la Dormition) ou bien toute la jambe (de l'ange dans le Baptême) prennent des proportions énormes. On ne réussit pas non plus à montrer la saillie de la poitrine ou des épaules (Paul dans le narthex : pl. III); le corps, sous l'étoffe, ressort par endroits trop brusquement, provoquant des plis trop droits, ou irréels (par exemple des plis en ellipse). La forme du vêtement lui-même, souvent, n'est pas rendue avec exactitude: ainsi, non seulement le pan droit de l'himation de Paul (narthex) est rejeté sur le bras comme c'est l'usage, mais le pan gauche l'est également ; il retombe ensuite sur la poitrine au lieu d'entourer la taille à gauche. Le maphorion de la Vierge dans la Déisis (pl. V, a) est traité d'une manière contradictoire: les pans se croisent bien trop haut sur la poitrine, tandis que le bord du vêtement, qui pend d'ordinaire entre les bras levés, continue à occuper cette place, conformément à la tradition iconographique. En général, tous les plis sont exagérés, quelquefois cassés, trop tendus. L'apôtre de la Dormition placé tout à fait à gauche en est un exemple : le mouvement à peine perceptible qu'il est en train de faire provoque des séries de plis profonds au bord de son vêtement. Ces défauts et ces altérations montrent que les artistes, malgré leurs modèles antiques, avaient perdu le sens du naturel. Mais ils peuvent aussi nous servir pour fixer une date à ces peintures.

1) A Bačkovo, les proportions du corps sont un peu allongées (de 6 à 8 têtes); les épaules sont minces et tombantes, les extrémités souvent trop petites. Si on compare les monuments, depuis le XI[e] jusqu'au commencement du XIII[e] siècle, on s'aperçoit qu'il existe sous ce rapport toute une gradation. Daphni[1]

1. Millet, *Daphni*, pl. VII sq.

est incomparablement plus près de Bačkovo que Saint-Luc de Phocide [1]. Les fresques de Sainte-Sophie de Kiev (mais non pas les mosaïques) [2] se rapprochent encore davantage de nos figures par l'allongement des proportions (7 à 8 têtes), bien que, à Kiev et dans les autres peintures que nous venons d'indiquer, les épaules soient plus larges, plus droites et les extrémités plus grandes.

Les proportions des corps à la Chapelle Palatine (environ 6 têtes 1/2)[3] sont à peu près conformes au canon de Kiev. Malgré une certaine uniformité, elles atteignent à une élégance qui les rapproche de la formule de Bačkovo. Pourtant nos personnages sont déjà plus délicats que tous ceux des autres peintures mentionnées. Ils ressemblent surtout à deux reliefs de la Vierge, du XII[e] siècle ou du début du XIII[e], conservés à Berlin [4] et à Venise [5].

2) Les têtes de Bačkovo se distinguent surtout par l'étroitesse et l'allongement de l'ovale, la minceur du nez, la petitesse de la bouche, et par les rides dessinées durement et schématiquement sur le front et les joues. Elles se rapprochent donc aussi des monuments tardifs du XII[e] siècle. A Daphni (sans parler des visages du monastère de Saint-Luc, ni d'autres monuments antérieurs), les visages se rapprochent encore des modèles antiques par leur ovale arrondi. Les joues sont plus pleines qu'à Bačkovo, le nez plus court, plus large et busqué, la bouche plus grande, les cheveux et la barbe plus touffus. Les têtes des fresques de Kiev (Sainte-Sophie) sont plus allongées, et ceci les rapproche de Bačkovo. Enfin, les têtes étroites de la Chapelle Palatine, avec leur nez si mince et leur petite bouche, peuvent être placées immédiatement à côté des nôtres.

3) Les draperies à l'antique des monuments du XI[e] siècle ne remontent pas au delà de Daphni. Mais les progrès de la schématisation du modèle vivant rapprochent Bačkovo des fresques kieviennes et plus encore de la Chapelle Palatine. Les plis si particuliers du chiton retombant sur l'himation au-dessous du bras se rencontrent à Bačkovo, comme dans tous les monuments importants du XII[e] siècle [6]. Il convient de remarquer aussi, par exemple chez les personnages isolés et les moines-mélodes de la Dormition, les chitons très longs, dont l'extrémité ondule au-dessus de chaque pied. Ce détail apparaît plusieurs fois à la Chapelle Palatine [7] et dans le bas-relief de Berlin [8].

4) Le bord tombant du tissu est représenté parfois par une ligne fortement ondulée, dont chacun des festons présente à son tour quelques sinuosités (Paul dans le narthex, ange dans le Baptême). La Chapelle Palatine présente de même une ondulation dans le bord des vêtements, d'une manière plus ou moins simple et anguleuse [9], mais seules les œuvres plus tardives, comme les bas-reliefs de la fin du

1. Schultz et Barnsley, *Saint-Luke*, pl. 38, 49, 54, fig. 37, 39, 40, 42; Diehl, *Manuel*, fig. 232, 252.
2. Tolstoj et Kondakov, *Russkija drevnosti*, IV, fig. 105 et autres; Diehl, *Manuel*, fig. 236.
3. A. Pavlovskij, *Živopis Palatinskoj Kapelly v Palermo*, Saint-Pétersbourg, 1890, fig. 11 (le Christ), 14 (Caïn), 15 (Noé), etc.
4. Wulff, *Beschreibung d. chr. Bildwerke*, III, 1698, p. 3, pl. IV.
5. Onganià, *La Basilica di San Marco*, pl. 258. Voy. aussi une miniature du Par. gr. 755 (prophète Isaïe), d'un style tout à fait analogue (A. Muñoz, *I codici greci miniati delle minore biblioteche di Roma*, Florence, 1909, pl. 6).
6. Cette forme apparaît déjà à Daphni (Millet, *Daphni*, p. 129), puis à Sainte-Sophie de Kiev (Tolstoj et Kondakov, *Russkija drevnosti*, IV, fig. 110), mais surtout à la Chapelle Palatine (Pavlovskij, *Živobis Palatinskoj Kapelly*, fig. 31-3, 35, 37, etc.)
7. Pavlovskij, *Živopis Palatinskoj Kapelly*, fig. 28, 36, 42, 43, etc.
8. Wulff, *Beschreibung d. chr. Bildwerke*, III, pl. IV.
9. V., par exemple, le bord inférieur du vêtement d'Ananias, dans le Baptême de saint Paul.

XII[e] siècle ou du commencement du XIII[e] [1], où le bord des vêtements affecte la forme dite « en queue d'aronde », offrent une véritable ressemblance avec les formes bačkoviennes.

En résumé, un certain nombre d'indices fondés sur les altérations des modèles antiques permettent de placer Bačkovo dans le groupe bien défini des monuments de la seconde moitié du XII[e] siècle ou du commencement du XIII[e]. Les indications fournies par le style coïncident donc avec celles que nous avons pu tirer de l'inscription peinte sur l'une des fresques.

La couleur des peintures de Bačkovo a une valeur avant tout décorative. A la juxtaposition des taches de couleur est subordonné le problème de la coloration réelle des objets. La peinture, en effet, se contente d'un petit nombre de couleurs pures et principalement de nuances claires : les blancs, bleus, roses, jaunes, verts-clairs, l'emportent de beaucoup sur les bleus-foncés, l'olive, le brun, le cramoisi. Ces couleurs sont étendues en couches égales, parfois cernées d'un trait plus foncé ou blanc, le plus souvent modelées au moyen de taches de couleur, sur lesquelles se dessine un réseau blanc. C'est dans l'emploi de la couleur plus qu'en toute autre chose que les fresques de Bačkovo s'éloignent du réalisme antique.

Quant aux combinaisons de couleurs, on sent une préférence à rapprocher le brun ou le jaune du vert, le bleu-clair du rose, le cramoisi du bleu-foncé, mais on rencontre aussi d'autres combinaisons : vert et rouge, cramoisi et vert, bleu-pâle et jaune, bleu-foncé et vert. Le réseau blanc dessiné sur le fond de couleur est indépendant de la nuance du fond. Toutefois certaines couleurs sombres (bleu foncé, cramoisi, brun) font exception; le modelé est obtenu dans ce cas au moyen de faisceaux de traits minces et d'une couleur semblable à celle du fond, mais un peu plus vive. Font encore exception les têtes où l'on trouve des traces d'un modelé obtenu au moyen de couleurs. Le procédé ordinaire pour la facture des visages est le suivant: sur un premier fond jaune on étend abondamment une demi-teinte olive, et, à des endroits déterminés, sur un côté du nez, de la joue, du cou, on marque les ombres en rouge; sur les joues et le menton, on pose des taches roses; roses également sont les lèvres; sur les joues se marquent de profondes cavités formées par un ou plusieurs traits rouges. Les cheveux et la barbe sont formés d'une teinte olive ou bleu-pâle, cernée de quelques lignes sinueuses brunes, semée de larges touches brunes ou blanches indiquant les mèches, avec des « lumières » jaunes et des croissants d'ombres rouges (par exemple: les anges aux côtés de la Vierge, dans le Jugement Dernier). Les taches de couleur sont plaquées parallèlement les unes aux autres; partout, le peintre obéit à un système.

Il est probable qu'on n'appliqua pas partout ce procédé. Malheureusement ce sont surtout les visages qui sont endommagés, et notre champ d'investigation est, de ce fait, très restreint. Pourtant la Vierge de la Déisis nous fournit un exemple intéressant. Ici, la manière est toute différente et rappelle l'aquarelle par sa légèreté et sa délicatesse. La teinte du fond est le vert-pâle; les parties saillantes du visage prennent l'aspect d'un réseau de petites lignes divergentes d'un jaune délavé (autour de la bouche, aux pommettes, au front); le fond vert apparaît uniquement dans les parties ombrées. Le rose vif des joues est rendu par un autre réseau de lignes. L'ombre profonde des sourcils, des cils, un des côtés du nez sont peints en rouge et renforcés par endroits de bleu-foncé (sur les sourcils, le bas du

1. Bas-reliefs de Venise et de Berlin, mentionnés aux notes 4 et 5 de la page 72; bas-relief à *Sancta Maria Mater Domini*, à Venise (H. von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903, fig. 4).

nez, la lèvre supérieure, les contours de la barbe et de la joue ombrée). Cette même représentation de la Vierge présente même aux mains des modelés de ce genre: un fond jaune, des reflets verts, un contour rouge dans les parties foncées, renforcé çà et là de bleu-foncé; des rides rouges et des « lumières » jaune-pâle dans les paumes.

Telles sont les remarques que nous suggèrent, dans les peintures de Bačkovo, le style, la composition, le groupement, le dessin des personnages et des draperies, enfin la couleur.

Au point de vue de la forme, c'est un magnifique ouvrage byzantin du XIIe siècle. On pourrait le définir par la formule suivante; une conception architecturale bien proportionnée, qui s'affirme dans le rythme de toutes les parties et fait revivre l'art monumental classique; certains motifs sont évidemment copiés de l'art antique, mais le dessin des corps et le coloris révèlent une tendance vers la conception abstraite de la décoration. C'est en quelque sorte un dessin oriental plat, dont les éléments décoratifs seraient inspirés de l'art classique et adaptés selon son esprit.

Iconographie. Purification (fig. 10). — Des deux variantes iconographiques de cette scène, l'artiste a choisi celle où ce n'est pas la Vierge, mais Siméon qui tient l'enfant Jésus dans ses bras. Groupe charmant que celui de ce vieillard et de cet enfant en petite chemise courte : Siméon le tient appuyé contre lui, joue contre joue ; il le serre sur sa poitrine ; il se penche pour le regarder. Les petites jambes de l'enfant sont écartées et repliées en un mouvement prompt. Siméon tient l'une, tandis que l'autre s'allonge du côté de la mère. La petite chemise courte découvre les jambes jusqu'aux genoux.

Ce groupe est curieux par sa ressemblance parfaite avec quelques représentations de la Vierge tenant l'enfant, qui forment un type à part dans l'ensemble des monuments byzantins du XIIe et du XIIIe siècle. Nous voulons parler des représentations que nous offrent les mosaïques d'un tympan à Monreale, et d'un autre à Santa-Maria-Libera près d'Agnino (Italie méridionale), ainsi que l'émail byzantin fixé sur l'encadrement de l'icone de Khakhoul (Géorgie), l'encadrement d'un Évangiliaire à Sienne, un bas-relief sur le mur de Saint-Athanase d'Alexandrie, à Salonique [1]. Les bras de la Vierge dans ces monuments sont placés comme ceux de Siméon dans notre fresque; l'attitude de l'enfant est la même: la position des bras de Jésus, l'un pendant et l'autre tendu en avant, est reproduite à Monreale et à Khakhoul; la petite chemise courte, découvrant les jambes jusqu'aux genoux, revient dans tous les monuments mentionnés, ainsi que le mouvement des jambes écartées et la manière dont le vieillard tient l'enfant. La position de Jésus, étendu presque horizontalement sur les bras de Siméon, est aussi un détail rare dans l'iconographie byzantine, et que nous retrouvons également dans des images de la Vierge avec l'enfant [2].

Somme toute, notre peintre a pris tels quels, pour représenter Siméon et Jésus, certains types de

1. Kondakov (*Vierge*, III) réunit les monuments qui appartiennent à ce groupe.
2. Une « Panagia » sculptée d'Alexis Comnène Ange, au Rossicon, au Mont-Athos; quelques sceaux byzantins ; deux reliefs, à Saint-Marc de Venise; une mosaïque à *Santa-Maria-in-Aracœli*: Kondakov, *Vierge*, III, fig. 59-61, p. 72-3.

la Vierge avec l'enfant. Cela paraît d'autant plus évident que les types dont il s'est servi sont parmi les plus rares.

Il est curieux de constater, d'une part, un nouvel emploi de ce type à caractère intime, dans un monument purement byzantin, et, d'autre part, de remarquer le procédé qui consiste à prendre un motif tout fait et à le transporter tel quel dans une autre scène. D'ailleurs, le peintre de nos fresques a intensifié le caractère intime de son modèle, en empruntant aux Vierges qui sont nommées en russe « Umilenie » ce détail essentiel: l'enfant qui appuie sa joue contre le visage du vieillard. A regarder ce tableau, on se demande si vraiment c'est à l'Italie que l'art du XIVe siècle a emprunté ses gracieuses Vierges « Umilenie » [1].

Baptême (fig. 11). — Le Jourdain est représenté par une colonne d'eau à niveau horizontal, entre deux montagnes. Jean est debout, sur la rive, à gauche, et, pieds joints, se penche et bénit le Christ. Celui-ci est plongé dans l'eau jusqu'au cou et fait un mouvement pour aller vers le Baptiste, de sorte que ses jambes se croisent. D'une main il donne la bénédiction, de l'autre il cache le sexe. A droite, trois anges, derrière le Baptiste, et la « Cognée » auprès de l'« Arbre ». En somme, c'est l'iconographie de maint Baptême byzantin. Les trois anges [2], la Cognée auprès de l'Arbre (Math. III, 7-10) [3], la colonne d'eau à niveau horizontal (au lieu d'une caverne d'où s'échappent les flots du Jourdain) [4], tous ces détails caractérisent les monuments byzantins, pour la plupart des XIe et XIIe siècles. Les trois anges se rencontrent ordinairement à partir du XIIe siècle [5]. L'attitude et le geste du Christ ne sont pas si fréquents dans ce groupe d'œuvres d'art ; on les voit plutôt dans les monuments de l'Orient chrétien [6]. Cependant, on trouve, même à Byzance, le Christ aux jambes croisées [7]. La fresque bačkovienne, en montrant le Sauveur qui cache d'une main le sexe, nous prouve que l'art byzantin connaissait et savait utiliser tous les motifs de l'ancienne iconographie orientale. Cela ne nous permet pas d'affirmer, toutefois, que nous soyons à Bačkovo en présence d'une influence directe de la tradition non byzantine.

Résurrection de Lazare (fig. 12). — A droite, dans une caverne aux bords dentelés, Lazare est figuré immobile, enveloppé dans son linceul. Son visage imberbe est nimbé. Derrière la caverne apparaît un vieux Juif; aux pieds de Lazare, une dalle de pierre; au centre, le Christ; derrière lui,

1. Kondakov, *Vierge*, III, p. 150 sq. M. Millet (*Évangile*, p. 685) rappelle, à côté de l''Ελεοῦσα de Chémokmédi, en Géorgie, dont la date est incertaine, une miniature byzantine du XIe siècle, dans le *Physiologus* de Smyrne (Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipzig, 1899, pl. XXVIII, 2), pour soutenir que le sujet pouvait être d'origine palestinienne. Notre fresque corrobore cette thèse plutôt que l'opinion de Kondakov et de Lichačev (*Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikonopisi*, Saint-Pétersbourg, 1911, p. 168), qui attribuent l'image de la Vierge « Umilenie » ('Ελεοῦσα) à l'Italie.
2. Les exemples sont cités par Strzygowski (*Die Taufe Christi*, p. 23) et par Millet (*Évangile*, p. 178).
3. Miniatures du Par. gr. 533, Par. gr. 54, Par. gr. 355, Rossicon 6; mosaïques de Saint-Marc de Venise et de Saint-Luc en Phocide; fresques du mon. Spas-Mirožski à Pskov, etc. (Millet, *Évangile*, fig. 129, 133, 135, 140, 144, 149, 150, 171).
4. M. Millet (*Évangile*, p. 172 sq.) montre la provenance anatolienne du Jourdain en forme de caverne. Toutefois, cette formule passe dans l'art byzantin du XIe siècle. Nous la trouvons, par exemple, dans des manuscrits illustrés à Constantinople même, comme le Par. gr. 75 et l'Urbin. 2 (Millet, *Évangile*, fig. 138, 139). La représentation du Jourdain, dans ces miniatures, se rapproche tout particulièrement de celle de Bačkovo.
5. V. Strzygowski, *Die Taufe Christi*, p. 22; Millet, *Évangile*, p. 178. Voy. l'objection de Pokrovskij (*Évangile*, p. 188), complétée par Millet (*Évangile*, p. 178, avec la note 9), qui fait remarquer que l'Orient chrétien ne connaît pas cette règle et continue à représenter un ou deux anges.
6. Exemples: Millet, *Évangile*, p. 171-3, 179, 183-4; fig. 122-4, 139, 140-4, 171.
7. Exemples : *ibidem*, p. 179, 183. Citons seulement la miniature de l'Urbin 2, dont la provenance constantinopolitaine est certaine (*ibidem*, fig. 139).

un groupe de trois apôtres portant des rouleaux dans leurs mains; aux pieds du Christ, deux petits personnages: Marie prosternée à terre et Marthe qui se retourne pour regarder Lazare.

L'iconographie de la Résurrection de Lazare, comme celle du Baptême, présente un grand nombre de traits appartenant à l'iconographie byzantine traditionnelle; mais elle est complétée par des détails moins fréquents et répandus non dans l'iconographie proprement byzantine, mais dans l'iconographie chrétienne primitive et orientale. Ainsi le Christ, les personnages des deux sœurs placées de même façon, le groupe des apôtres, le vieux Juif, les montagnes, tout cela appartient toujours aux types ordinaires byzantins [1]; il en est de même de la sobriété de la composition: les apôtres sont représentés par un groupe de trois personnes, et tous les personnages qui sont réunis auprès du tombeau de Lazare, par un seul vieillard [2].

Mais, d'autre part, la caverne dentelée, dans laquelle Lazare se tient debout, se distingue de l'« ædiculum », et des tombeaux taillés en rectangle, qu'on trouve dans les images byzantines de la Résurrection de Lazare [3]. Notre caverne naturelle, creusée dans le roc, ne se rencontre que dans les peintures des catacombes [4], sur des coupes à fond doré [5], sur un anneau chrétien primitif [6], ou enfin sur une miniature de l'Évangile de Rossano [7]. Ce détail de Bačkovo reproduit donc un motif archaïque, connu au v[e]-vii[e] siècle, à Rome et en Anatolie.

Le laconisme byzantin de ce type, qui supprime les personnages autour de Lazare et le laisse seul, rappellera peut-être les Lazare enveloppés de bandelettes qui se dressent, seuls aussi, dans les peintures et sculptures chrétiennes primitives [8]. En tout cas, le linceul enveloppant le corps de Lazare représente exactement les bandelettes des momies égyptiennes des premiers siècles de notre ère. Il se compose de rubans de toile enserrant les jambes, et d'une chlamyde blanche avec le dessin brun caractéristique sur les épaules (un système de losanges avec des points sur les angles ou au milieu de chaque côté du losange); la chlamyde est attachée sur la poitrine par une fibule. Une miniature de l'Évangile Berol. qu. 66 nous présente un linceul semblable, dans une Résurrection de Lazare [9], mais le dessin est simplifié, et les bandelettes des jambes ne sont pas distinctes de la chlamyde. Celle-ci apparaît quelquefois sans dessin; ou bien elle porte simplement des groupes de trois points [10], mais ne reproduit pas le modèle de Bačkovo. En d'autres termes, le peintre des fresques bačkoviennes reproduit avec une exactitude, rare pour son temps, un très ancien motif. L'origine de ce motif est certai-

1. Millet, *Évangile*, p. 235-7; fig. 207, 209, 211, 212, 226, 230, 233, 234.
2. *Ibidem*, p. 237, 254. Aux pages 236, notes 8, 9, 10, 11 et 237, notes 1, 2, 3, 4, sont réunis les monuments caractérisés par cette iconographie sobre et laconique (v. aussi *ibidem*, fig. 206, 209, 230, 233, 234).
3. Les exemples sont très nombreux. Une série importante de reproductions, dans Millet, *Évangile*, fig. 203 sq.
4. *Cœmeterium S. Hermitis ad divum cucumeris* (Garrucci, *Storia*, pl. 83, 2).
5. Garrucci, *Storia*, pl. 171, 2; 177, 1, 6, 8.
6. *Ibidem*, pl. 478, 33.
7. Haseloff, *Cod. Rossanensis*, p. 88-9, pl. I. Les primitifs italiens ont dû s'inspirer de vieux modèles de ce genre. V. l'icone à l'Académie de Sienne (n° 8): Venturi, *Storia*, V, fig. 89; Millet, *Évangile*, fig. 213.
8. Garrucci, *Storia*, pl. 301, 307, 311, 313, 318, 348, 360, 364, 367, 368, etc.; Wilpert, *Katakomben*, pl. 45, 55, 62, 93, 108, 137, 143, etc.
9. Millet, *Évangile*, fig. 230.
10. Voyez, avant le xiv[e] siècle, une mosaïque à la Chapelle Palatine et une miniature du Psautier de Mélisende (Pokrovskij, *Évangile*, fig. 28; Millet, *Évangile*, fig. 207, 211).

nement égyptienne, mais entre les originaux égyptiens et les fresques de Bačkovo, il a dû exister plusieurs intermédiaires sur lesquels nous ne pouvons faire que des suppositions [1].

Entrée à Jérusalem. — La fresque n'est bien conservée que dans la partie inférieure; encore les couleurs en sont-elles passées. A gauche, assis de côté et tournant le dos de trois quarts, le Christ avance, monté sur une mule blanche. Derrière lui, deux apôtres suivent, le rouleau dans les mains. A droite, aux portes de Jérusalem, figurées par un édifice, deux adultes et un enfant vont à la rencontre du Christ. Un autre enfant jette une chemise sous les pieds de la mule.

C'est le motif byzantin typique du xi[e] et du xii[e] siècle, arrivé à son plus haut degré de laconisme: Pierre est supprimé; il n'y a plus que deux apôtres; les enfants et les Juifs sont également réduits à deux [2].

Mise au Tombeau (fig. 13). — Cette fresque, comme la précédente, n'est bien conservée que dans sa partie inférieure; la couleur est passée. Le corps du Christ est étendu sur toute la largeur de la scène. La tête penche à gauche, le torse repose sur les genoux de la Vierge, assise de face; Joseph et Jean prosternés soutiennent les pieds. Le corps est couché dans un linceul ouvert, dont le bord retombe à terre. Peut-être existait-il, au chevet du Christ, un autre personnage, probablement une des saintes femmes. Ce type appartient au groupe des monuments qui se placent, au point de vue iconographique, entre l'ancienne « Procession » et le « Thrène au pied de la croix », plus tardif [3]. La Vierge est déjà assise de face, tout à fait immobile, et les apôtres sont tombés à genoux aux pieds du Christ, qu'ils soutiennent pourtant encore dans leurs bras; le sarcophage n'apparaît pas encore; la Vierge est assise sur un rocher et non sur un sarcophage. Il n'y a évidemment pas de croix, car la partie inférieure au moins en serait visible.

C'est avec les monuments du xii[e] siècle que cette représentation offre les plus étroites analogies. Les miniatures de l'Évangéliaire de Harley (Brit. Mus. 1810) et du Copte-Arabe 1 (Paris, Bibl. Inst. Cath. [4]) représentent les personnages encore en mouvement; la fresque du monastère du Sauveur à Mirož, près Pskov, et les miniatures des Évangiles de Parme (Palat. 5), du Vatic. 1156, de Gelat, et du Psautier de Mélisende [5], représentent déjà la procession arrêtée, et par conséquent sont plus proches de notre type. Mais celui-ci rappelle surtout la miniature de l'Évangile de Gelat, où la Vierge est assise tout à fait de face, — ce qui ne se rencontre pas ailleurs, — et où une femme se tient à gauche. Les deux petits personnages prosternés aux pieds du Christ dans une attitude identique sont un des éléments caractéristiques de ce groupe de types byzantins: absents des monuments antérieurs au xi[e] siècle, ils disparaissent à partir du xiv[e] [6].

1. Le point de départ de cette voie est indiqué par la fresque d'Abou-Hennis (Clédat, *Notes*, pl. IV); un échelon intermédiaire nous est peut-être fourni par la miniature déjà mentionnée du Berol. qu. 66, fol. 306 v. (reprod.: Millet, *Évangile*, fig. 230). L'illustration de ce manuscrit a souvent recours à une iconographie archaïque (v. Millet, *Évangile*, p. 249-53, fig. 230 et p. 430, fig. 452).
2. Millet, *Évangile*, p. 260-1.
3. *Ibidem*, p. 491 sq.
4. *Ibidem*, fig. 530, 532.
5. Tolstoj et Kondakov, *Russkija drevnosti*, VI, fig. 222. Millet, *Évangile*, fig. 533, 534, 535. Cf. Ajnalov, dans le *Žurnal Min. N. Pr.*, 1906, p. 249.
6. Miniatures de Laur. VI. 23, du Parm. Palat. 5, du Vat. 1156, de l'Év. de Gelat (reprod.: Millet, *Évangile*, fig. 528, 531, 533, 535), de l'*Hortus Deliciarum* (Straub et Keller, *Hortus Deliciarum*, pl. XXXIX). Ces personnages disparaissent au

Saintes Femmes au Tombeau. — Les parties inférieures seules se sont conservées. Les couleurs sont presque effacées.

Une figure d'ange assis, monumentale, occupe le centre. De la gauche viennent deux saintes femmes; à droite, en bas, quelques soldats endormis. Ce sont les traits essentiels du motif byzantin [1]. Les détails qui auraient pu donner lieu à des variantes ayant disparu (par exemple la pierre sur laquelle l'ange est assis, le tombeau, l'attitude de l'ange) [2], il est impossible de faire aucune autre observation concernant l'iconographie de cette scène.

Dormition (pl. IV). — Comme partout, le Christ, portant dans ses deux mains l'âme de la Vierge, se tient derrière le lit de la morte. Le peintre aurait pu hésiter entre deux variantes: représenter le Christ soit à la tête, soit au milieu du lit [3]. C'est cette dernière place, la plus fréquemment choisie d'ailleurs, qui a été adoptée. De chaque côté descend un ange qui vole vers la Vierge et tend une étoffe. Pierre avec l'encensoir est à la tête du lit de la morte, Paul est incliné à ses pieds. Ce sont les personnages habituels de toutes les Dormitions. Les apôtres et quelques évêques et évangélistes, en tout seize personnages, entourent la couche, rangés en deux groupes symétriques. Ils sont immobiles, la main à la tête en signe de douleur. Les évangélistes tiennent un livre. Un seul apôtre (Thomas ?) tend les bras vers la Vierge. Un vieillard, séparé des autres apôtres, groupés en pyramides, se penche sur la morte. Ce motif rejoint tout à fait l'iconographie byzantine des xie-xiie siècles. Les traits les plus caractéristiques de l'époque sont les suivants :

1) L'absence d'auréole autour du Christ. C'est seulement avant le xiiie siècle que se rencontrent, à notre connaissance, des images semblables [4], tandis que plus tard nous trouvons partout, soit l'auréole ovale ou ronde [5], soit — et surtout — l'auréole compliquée polygonale inscrite dans un cercle [6].

2) La présence, aux côtés du Christ, de deux anges seuls [7] ; plus tard, sur le fond de l'auréole et au dehors apparaissent de nombreux anges debout et volant [8].

xive siècle (voyez, parmi les exemples qui sont très nombreux, Millet, *Évangile*, fig. 545, 548, 550-2 sq., p. 505 sq.). Exceptionnellement, une peinture du xive siècle, aux Saints-Pierre-et-Paul de Tirnovo, conserve les deux personnages inclinés (musée de Sofia, section médiévale, 2084).

1. Millet, *Évangile*, p. 519-20.

2. *Ibidem*, p. 520 sq.

3. Les représentations qui suivent la deuxième variante sont innombrables; la première apparaît dans la miniature du Harley 1810 (Dalton, *Byz. art.*, fig. 265) et dans deux peintures en Bulgarie: à Boiana, au xiie siècle (v. plus loin, à la fin du chapitre) et à l'église des Quarante-Martyrs à Tirnovo, au xiiie siècle (v. chap. III).

4. Voyez la mosaïque de la Martorana (Diehl, *Manuel*, fig. 250), le stéatite de Tolède (Dalton, *Byz. Art*, fig. 149), la Pala d'Oro (Diehl, *Manuel*, fig. 333), l'encadrement de l'icone de Chémokmédi, en Géorgie (Millet, *Évangile*, fig. 3).

5. Par exemple, une peinture à Verria, en Macédoine (Diehl, *Manuel*, fig. 385); la mosaïque portative de Florence (*ibidem*, fig. 254); des peintures à Saint-Paul, au Mont-Athos (*ibidem*, fig. 393); à l'église des Quarante-Martyrs, à Tirnovo; à Boiana (v. chap. IV); à Kalotino (v. chap. VII); à Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 90, 101, 116, 131), à Tărgovište (Biserica Domneasca), à Curtea-din-Argeş, en Roumanie (*Bul. com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, fig. 184, 250).

6. Berende; Saints-Pierre-et-Paul, à Tirnovo; Poganovo et les monuments des xvie-xviiie siècles, en Bulgarie (v. plus loin, chap. VI, VII et VIII).

7. Un ou deux petits anges volants à Daphni, sur la Pala d'Oro, sur la mosaïque de Florence, à Martorana, sur l'icone de Chémokmédi, à l'église des Quarante-Martyrs de Tirnovo, à Boiana, et sur d'autres monuments des xie, xiie et xiiie siècles.

8. Verria, Saint-Paul au Mont-Athos, Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 90, 101, 116, 131), Tărgovište, Curtea-din-Argeş, Berende, Saints-Pierre-et-Paul à Tirnovo, Poganovo, Kalotino. Strzygowski (*Oriens Christianus*, 1901, p. 361-2) signale la présence d'anges, à côté d'un Christ, dans une fresque syrienne à El-Hadra, au mon. Deir-es-Sourjani, qu'il considère comme la

3) En dehors des apôtres et des évangélistes, deux saints seulement se tiennent auprès de la couche; sur l'un d'eux on distingue des vêtements d'évêque (*omophorion*). Cette figure représente très probablement saint Denys l'Aréopagite qui, d'après les paroles de l'évêque Jean de Birtha (viie siècle), faisait partie du chœur des apôtres au moment de l'assomption de l'âme de la Vierge. L'autre saint n'est pas identifié : les hymnes nomment plusieurs autres témoins de la mort de Marie. Ce qui nous importe, c'est que le peintre n'ait représenté que ces deux personnages en plus des apôtres, alors que les artistes du xive siècle et des siècles suivants augmentent constamment le nombre des figurants qui entourent la Vierge [1].

4) L'absence des saintes femmes et de l'édifice (la « Maison de la Vierge » à Jérusalem) qui figurent dans toutes les grandes compositions de la Dormition postérieures au xiiie siècle [2]. Nous sommes en présence d'un laconisme extrême, même en comparaison du type byzantin du xiie siècle, où apparaissent une ou deux saintes femmes et un édifice minuscule [3]. Ce laconisme est bien dans l'esprit de toute l'iconographie bačkovienne.

5) La Dormition est encadrée de deux personnages, Jean Damascène et Cosmas de Maïouma (Μαϊουμᾶς), qui se tiennent des deux côtés de la scène, dans des petits arcs spéciaux. Ces saints sont ici parce qu'ils ont composé des hymnes en l'honneur de la Dormition [4]. Dans les miniatures du xie siècle, qui illustrent les homélies du moine Jacques et de Grégoire de Nazianze [5], deux prophètes sont placés sous des arcs analogues, en bordure de certaines scènes. Plus tôt encore, dans les miniatures de l'Évangéliaire de Sinope [6], on trouve un prototype de ce thème: chaque scène est flanquée de deux prophètes tenant des rouleaux dont les inscriptions témoignent des événements illustrés par les miniatures.

La ressemblance de ce tableau avec les belles miniatures des homélies du moine Jacques et de Grégoire de Nazianze, que l'on considère avec raison comme un modèle de la peinture byzantine au xie et au xiie siècle, montre clairement que la source de la fresque de Bačkovo se trouve dans l'art byzantin de l'époque des Comnènes.

plus ancienne représentation de la Dormition. Si cette image est antérieure aux monuments byzantins, l'art du xive siècle, en introduisant ces anges dans la Dormition, n'aurait fait que renouveler un ancien motif de la peinture pré-iconoclaste. Cette hypothèse est corroborée par la présence d'autres motifs d'origine très ancienne dans les Dormitions des xive et xve siècles (v. chap. VI et VII).

1. Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 90, 101, 116, 131, 134), Verria, Čučer (*La Serbie glorieuse*, dans la collection « *L'art et les artistes* », Paris, 1917, fig. p. 55), Tărgovište, Curtea-din-Argeş, Tirnovo (Quarante-Martyrs), Poganovo, etc. Au contraire, aux xie et xiie siècles, ce ne sont ordinairement qu'un ou deux saints évêques qui assistent à la scène: par exemple, à Daphni, à Martorana, sur le stéatite de Tolède, la Pala d'Oro, la miniature du Harley 1810, etc.

2. Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 101, 116), Verria, Berende, Tirnovo (Saints-Pierre-et-Paul), Poganovo, Tărgovište, Curtea-din-Argeş, Čučer, etc.

3. Voy. Daphni, Martorana, mon. Spas-Mirožskij près de Pskov, Harley 1810, Boiana (peintures de 1259, v. chap. IV), Chémokmédi, stéatite de Tolède, etc.

4. On connaît trois homélies en l'honneur de la Dormition de la Vierge, par Jean Damascène (Migne, *P. G.*, XCVI, col. 699-782). Les écrits de Cosmas de Maïouma (ou de Jérusalem) ne contiennent pas d'homélies consacrées au même sujet. Cosmas apparaît ici probablement comme compagnon et frère adoptif de Jean Damascène (Krumbacher, *Geschichte d. Byz. Lit.*, p. 68, 647). Le « Guide de la peinture » suit la tradition qui commence à Bačkovo (Didron, *Guide*, p. 338).

5. Vat. gr. 1162, fol. 2v (Heisenberg, *Apostelkirche*, Frontispice. *Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, series minor*, I, Rome, 1910, pl. 1), Par. gr. 543, fol. 91, 260v; Par. gr. 1208, fol. 3v.

6. Omont, *Facsimilés*, pl. I sq.; Omont, *Peintures d'un manuscrit grec de l'Évangile de saint Mathieu*, dans *Monuments Piot*, VII, pl. XVI-XVIII.

L'apparition à Bačkovo, à côté de la Dormition, de ces Syriens en turbans orientaux, avec de belles barbes sémitiques, est d'autant plus curieuse que ces représentations inaugurent la longue série des répliques de ce type, dans les décorations balkaniques ; celles du XIIIe siècle à Boiana [1] et du XIVe siècle à Verria [2], du XVe siècle à Kalotino [3], enfin de 1500 au monastère de Poganovo [4]. Malgré quelques variantes [5], ce type byzantin de Bačkovo subsiste donc jusqu'au XVIe siècle dans la peinture de Bulgarie et de Macédoine.

Eucharistie. — Le sujet comporte deux parties: la communion sous les espèces du vin, et la communion sous les espèces du pain. Le Christ est chaque fois représenté derrière la table surmontée du kiborion. Conformément à l'une des variantes alors en vogue et fixées depuis le Ve et le VIe siècle, les fresques de Bačkovo représentent les apôtres s'approchant du Christ en groupes compacts et non alignés sur un rang [6].

Deux visions du prophète Ezéchiel. — La première vision illustre probablement les chapitres I-III. Le Christ, dans une gloire verte, est assis sur l'arc-en-ciel et bénit en tenant dans sa main le rouleau déployé. De la gloire sortent les symboles des évangélistes. Plus bas, dans un paysage rocheux, à droite, un prophète est assis, le rouleau à la main. Dans l'autre angle, un personnage inconnu. Malheureusement, la plus grande partie de la fresque est endommagée et l'on n'y distingue que peu de chose. Ainsi, on ne sait si le personnage debout dans le deuxième tableau représente ce même prophète qui s'est levé à la voix du Seigneur (Ezéchiel, II, 1 et III, 24) [7] ou bien, si c'est un ange, « l'Esprit de Dieu » (cf. Ezéchiel, II, 1 ; III, 12, 14, 24). Le mot « Esprit » aurait été interprété par le peintre, comme s'il avait vu « ange » [8]. Enfin ce personnage debout représente peut-être un autre prophète. Nous en avons rencontré un exemple dans une icone grecque du XVe siècle, au Musée de Sofia (Départ. des Ant. méd., N° 2957). On y voit une apparition du Christ (du type Emmanuel), entouré des quatre Bêtes, un paysage rocheux, et deux personnages disposés de la même manière et dans les mêmes attitudes que dans notre fresque. Une de ces figures est debout et représente Ezéchiel; l'autre est assise, c'est le prophète Habacuc. La réunion artificielle des deux prophètes dans une seule composition s'explique, évidemment, par un certain parallélisme des textes (Ez. XLVII. 9, 29 et Habacuc, I, 13-17), qui évoquent l'un et l'autre l'image des poissons. On a représenté en effet une grande quantité de poissons sur les flots d'un petit lac entre deux montagnes. Il se peut qu'il n'y ait pas coïncidence complète entre le sujet de nos fresques et cette icone, car, à Bačkovo, on ne voit ni lac ni poissons; mais il s'agit peut-être soit d'une variante du même thème, soit d'une composition analogue.

1. V. plus loin, chap. IV et Grabar, *Boiana*, pl. XXIX, 3, p. 48.
2. Diehl, *Manuel*, fig. 385.
3. V. plus loin, chap. VII.
4. V. plus loin, chap. VIII.
5. A Boiana et à Kalotino, les mélodes sont représentés jusqu'aux genoux; les arcs n'existent pas. V. plus loin, chap. IV et VII.
6. Le type « aux groupes serrés » remonte à la miniature de l'Évangile de Rabula et à la patène d'argent trouvée à Riha près d'Antioche (Bréhier, *Art byzantin*, fig. 61). Le type aux « processions en zone » apparaît pour la première fois dans le *Rossanensis*. A partir de cette époque les deux variantes coexistent.
7. L'iconographie de la vision d'Isaïe fournirait peut-être une disposition analogue. Le prophète est représenté deux fois : la première fois, il lève les yeux et soulève les bras; la seconde fois, il s'avance vers un chérubin.
8. Les ailes sont indiscernables, mais la peinture autour de ce personnage est presque entièrement détruite.

La seconde vision d'Ézéchiel illustre le chapitre XXXVII. Dans le fond, des montagnes, à droite, quatre ou cinq rangées de personnages décharnés et nus, tendant les bras vers le prophète, qui vient à gauche; à leurs pieds, des crânes et des ossements. En se penchant pour mieux courir, le prophète déploie un large rouleau qui présente des traces d'inscriptions.

Après avoir été représenté maintes fois dans l'ancien art chrétien [1] (quoiqu'en certain cas cette interprétation reste discutable [2]), ce sujet cessa d'être populaire. Il est probable, pourtant, que cette vision d'Ézéchiel est figurée sur un ivoire byzantin du IXe siècle conservé au British Museum [3] : un homme barbu y est représenté de face, tenant le rouleau non déployé de la main gauche, tandis qu'il étend son bras droit; sous son bras gauche, trois petits personnages nus; à leurs pieds, des ossements éparpillés. Le tout se détache sur un fond architectural.

Les deux miniatures suivantes représentent sûrement cette seconde vision d'Ézéchiel.

1) L'Évangile syriaque du VIIe ou du VIIIe siècle (Par. syr. 341) [4] : le prophète est représenté tenant à la main la baguette, la pointe en bas; devant sa poitrine, des crânes et des ossements; en haut, on aperçoit la Main de Dieu.

2) Le célèbre Psautier byzantin du IXe siècle (Par. gr. 139) [5] : à droite, sur un fond montagneux, un entassement d'os et de crânes ; le prophète est représenté deux fois: une première fois il est debout et tend les bras vers la Main de Dieu ; une deuxième fois il est figuré avançant vers le champ d'ossements, conduit par un ange.

Ces deux miniatures représentent la même « Vision du champ d'ossements » que notre fresque. Mais elles en illustrent un des épisodes, et notre fresque en représente un autre. Les miniatures s'inspirent des versets 1 et 2 du chapitre XXXVII d'Ézéchiel: « La main de l'Éternel était sur moi, et « elle me conduisit avec le secours de l'Esprit de Dieu et me déposa au milieu d'une vallée remplie « d'ossements. Il me fit passer auprès d'eux : et voici ils étaient fort nombreux, dans la vallée, et ils « étaient complètement desséchés ». Le Psautier byzantin, en illustrant ce texte, introduit un ange qui conduit le Prophète: «... elle me conduisit avec le secours de l'Esprit... »

La fresque, au contraire, représente les paroles des versets 8-10 du même chapitre : « Je regardai, et « voici qu'il leur vint des nerfs, de la chair, et que la peau les couvrit .... et l'esprit entra en eux « et ils reprirent vie, et ils se tinrent sur les pieds, et c'était une armée nombreuse, très nombreuse. »

Cette variante du thème s'explique parce qu'il fallait, dans la crypte, représenter une « résurrection

1. Cf. Dobschütz, *Die Vision des Ezechiel (cap. 37) auf einer byzantinischen Elfenbeinplatte*, dans le *Repertorium f. K.*, XXV, p. 386.
2. Garrucci, *Storia*, pl. 318, 1 ; 321, 1 ; 372, 2 ; 374, 3 ; 376, 4 ; 398, 3 ; Schultze, *Archæologische Studien*, p. 99 sq. ; H. Däntzer, *Aus der Antikensammlung des Herrn Ed. Heistatt in Köln*, dans *Jahrbücher des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinland*, XLII, 1867, p. 168-82, pl. V.
3. Il est vrai que l'inscription, désignant le Christ, ne nous permet pas de l'affirmer absolument. Cf. Dobschütz, *Die Vision des Ezechiel*, p. 82-8; Dalton, *Catalogue*, n° 299, pl. XI; Graeven, *Elfenbeinwerke*, I, pl. 45.
4. Omont, *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VIIe ou du VIIIe siècle*, dans *Monuments Piot*, XVII, p. 95, pl. VII.
5. Omont, *Facsimilés*, pl. LVIII ; Diehl, *Manuel*, fig. 284, p. 581. Dobschütz (*Die Vision des Ezechiel*, p. 386, note 15) signale une miniature traitant le même sujet dans une Bible à Erlangen (XIIe siècle), sans en donner ni dessin, ni description.

des morts » allégorique. Celle-ci est exprimée dans les deux versets suivants (11-12) : « Il me dit: « voici que j'ouvrirai vos sépulcres, et je vous ferai sortir de vos sépulcres, et je vous ramènerai dans le pays d'Israël. » Le peintre de Bačkovo représente des gens déjà ressuscités, les os sont déjà revêtus de nerfs, de chair et de peau. L'ange a disparu, car il n'est pas mentionné dans les versets 8-10.

Jugement Dernier. — Nous avons énuméré plus haut les thèmes du Jugement Dernier (fig. 14, 15). Ces diverses représentations, dispersées sur tous les murs et sur la voûte du narthex et de la crypte, ne forment pas une composition unique, mais une série de tableaux séparés, sans autre lien qu'une idée commune. Ce fait n'est pas dû au hasard. Il se rencontre dans toutes les peintures décoratives russes du XII[e] siècle [1]. En considérant cette disposition fragmentée des peintures de Bačkovo, nous inclinons à y voir un trait caractéristique de la peinture décorative byzantine de cette époque.

En effet, à partir des XIV[e]-XV[e] siècles, dans les Balkans, les artistes savent faire tenir sur un mur tous les éléments traditionnels du Jugement Dernier [2]. Les décorations occidentales du XI[e] et du XII[e] siècle, bien qu'elles imitent les œuvres byzantines, présentent le même caractère [3]. Il est probable que le principe cher aux décorateurs byzantins des XI[e] et XII[e] siècles, d'après lequel tous les personnages d'un sujet doivent être représentés à une échelle et à une place déterminées, n'a pu être observé faute d'espace dans les églises de petites dimensions. Les basiliques latines ne connurent point ces entraves, car le mur aveugle ouest était toujours d'une grandeur suffisante. A partir du XIV[e] siècle, les décorateurs grecs et slaves changèrent souvent à leur gré les proportions des personnages, et purent ainsi, en modifiant les dimensions de leurs tableaux, faire tenir facilement tout le Jugement Dernier sur une seule muraille.

Les thèmes du Jugement Dernier ont varié suivant les époques. Ceux de Bačkovo sont tout proches de ceux qui étaient en usage au XII[e] siècle, et diffèrent nettement de ceux du XIV[e] et du XV[e] siècle, sauf quelques suppressions sans importance qui répondent à la sobriété caractéristique de l'iconographie de Bačkovo en général. Ainsi nous n'avons ni l'Hétimasie (comme à Torcello, à Spas-Neredica), ni Adam et Ève (comme à Torcello, à Saint-Cyrille de Kiev), ni le « choros » des prophètes, dans la rangée des différents saints (comme à Spas-Neredica), ni la Descente aux Limbes (comme à Torcello), ni les archanges énormes, en dalmatiques (deux à Torcello et un à Spas-Neredica), qui, à partir du XV[e] siècle, redeviennent habituels [4], ni, enfin, les « Portes du Paradis », avec un chérubin, parmi

1. Fresques de Saint-Cyrille à Kiev, de Saint-Georges à Staraja Ladoga, de la Dormition et de Saint-Démétrios, à Vladimir, de Spas-Neredica près de Novgorod (Pokrovskij, *Jugement Dernier*, p. 306-11; Prahov, dans les *Drevnosti*, publiées par la Société archéologique de Moscou, XI, 3, p. 14-15; Tolstoj et Kondakov, *Russkija drevnosti*, VI; Ebersolt, *Fresques byzantines de Néréditsı*, dans les *Monuments Piot*, XIII, 1906).

2. V., au Mont-Athos, les réfectoires de Dionysiou et de Xénophon, l'exonarthex de Dochiariou (Brockhaus, *Athos*, p. 144-6; Diehl, *Manuel*, p. 774, fig. 398-9). En Bulgarie: narthex de l'église du couvent abandonné de Kuklen, près de Stanimaka (XV[e] s.), de Kremikovci (XV[e] s.), de la « Nouvelle Métropole », à Mésembrie (XVII[e] s.), du mon. Planički, près de Caribrod (XVII[e] s.); réfectoire du mon. Bačkovo (XVI[e] s.). En Serbie: Gračanica (Diehl, *Manuel*, p. 755).

Des exceptions existent. V., par exemple: Mistra, Métropole (Millet, *Mistra*, pl. 79-82, p. 12-13); Mont-Athos, Lavra (Brockhaus, *Athos*, p. 145-6), Kalotino et Dragalevci, en Bulgarie (v. chap. VII), où les scènes du Jugement Dernier sont réparties sur plusieurs murs.

3. Mosaïques de Torcello (Diehl, *Manuel*, fig. 248); peintures de Sant'Angelo in Formis (Pokrovskij, *Jugement Dernier*, p. 100-1; Bertaux, *Italie méridionale*, fig, 101; Kraus, *S. Angelo in Formis*, planche).

4. V. en Bulgarie: mon. Kremikovci et Dragalevci (v. chap. VII); réfectoire du mon. Bačkovo; « Nouvelle Métropole » de Mésembrie, mon. Planički, Saint-Pantéléimon et Sainte-Petka, à Vidin. Sur les archanges en dalmatiques qui se tiennent aux côtés du Christ, à Torcello et à Spas-Neredica, et qui réapparaissent dans les Jugements Derniers tardifs, voyez le chap. VII.

les représentations se rapportant au Paradis (comme il en existe à Torcello et à Saint-Cyrille de Kiev). Pour le reste, Bačkovo coïncide avec tous les monuments du XII[e] siècle.

Il s'écarte, au contraire, sensiblement des productions tardives. Il y manque notamment une suite de scènes qui figurent dans les monuments postérieurs, car, entre le XII[e] et le XIV[e] ou le XV[e] siècle, le Jugement Dernier s'enrichit de nombreuses représentations. En effet, le peintre de Bačkovo ne représente pas les supplices individuels [1], ni l'Hétimasie avec les instruments de la Passion et avec Adam et Eve [2], ni les scènes de l'ange et du Prophète Daniel, ni les rois, ni les « bêtes » de l'Apocalypse [3], ni les personnifications des vents [4].

L'iconographie des scènes isolées rapproche étroitement le Jugement Dernier de Bačkovo et les monuments du XII[e] siècle [5]. Le Christ jugeant le monde est assis sur un arc-en-ciel, dans une gloire vert-pâle, et étend ses deux bras vers le bas. La gloire monochrome en forme d'amande et le geste du Christ caractérisent l'iconographie du XII[e] siècle [6]. Plus tard, l'ovale pointu est remplacé par un cercle, quelquefois avec une combinaison de polygones inscrits; la surface monochrome de l'auréole s'épanouit en plusieurs tons [7], tandis que le Christ lève le bras [8], ou étend les deux bras [9], ou bien donne la bénédiction avec le geste du Pantocrator [10].

Quoiqu'il ne subsiste qu'un fragment de l'ange repliant le ciel, on peut facilement reconnaître en lui l'iconographie des figures analogues de Torcello, de l'église de Saint-Cyrille de Kiev, de Spas-Neredica et du Par. gr. 74: abaissant légèrement le buste, l'ange tient des deux mains un grand rouleau déployé sur lequel sont figurées les étoiles. Cette iconographie du XI[e] et du XII[e] siècle est remplacée dans les monuments postérieurs par un autre schéma: un rouleau énorme est étendu horizontalement à la partie supérieure du Jugement Dernier, et, sur ce fond, parsemé de grosses étoiles, le Christ est assis,

1. L'« Enfer » ne s'est pas conservé. Toutefois, des fragments de couleur rouge montrent que l'image de Bačkovo ne contenait pas cette zone des supplices qu'on représente toujours sur fond blanc. V. Kalotino, Dragalevci (v. chap. VII), réfectoire de Bačkovo.

2. V. les monuments mentionnés dans les deux notes précédentes. V. aussi, aux XI[e] et XII[e] siècles: Par. gr. 74 (Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 100), Torcello, Spas-Neredica, Saint-Cyrille à Kiev, Dormition à Vladimir; au XIV[e] siècle et à l'époque postérieure: Évangile d'Élizavetgrad (Pokrovskij, *Jugement Dernier*, p. 311), Métropole de Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 79); Mali Grad, Slimnicki mon., en Macédoine (Miljukov, *Macédoine Occidentale*, p. 40, 66, 99-103); Ljutibrod, en Bulgarie (v. chap. V).

3. Mon. Kuklen, « Nouvelle Métropole » à Mésembrie.

4. Au XII[e] siècle, Spas-Neredica introduit la « Bête » portant la « Débauchée » de l'Apocalypse. Les quatre « zôdia » à l'égl. de la Dormition à Vladimir ont été probablement ajoutés lors de la restauration de ces peintures par André Rublev, au XV[e] siècle (Pokrovskij, *Jugement Dernier*, p. 308-11). Au mon. Kuklen apparaissent les quatre « zôdia » et les quatre rois; à Sainte-Petka de Vidin, les quatre rois seulement; les rois et les « zôdias » sont représentés à Dionysiou (Brockhaus, *Athos*, p. 145) et au réfectoire de Lavra, au Mont-Athos (*ibidem*, p. 145-6). Les modèles de ces images sont, comme on le sait, très anciens (v. le Cosmas Ind. de la Vaticane: Diehl, *Manuel*, fig. 115).

5. Les images antiques des quatres vents réapparaissent dans les Jugements Derniers tardifs (v. chap. VII).

6. V., par exemple, Torcello, Spas-Neredica, Sant'Angelo in Formis, etc.

7. Dans tous les monuments tardifs, indiqués dans les notes précédentes, les gloires autour du Christ sont rondes ou très légèrement elliptiques. Au mon. Planički, c'est une auréole complexe; à l'égl. de la Dormition de Vladimir, elle est remplie de chérubins (ce détail doit se rapporter à la restauration du XV[e] siècle. Pokrovskij, *Jugement dernier*, pl. 6).

8. Égl. de la Dormition, à Vladimir (restauration du XV[e] siècle).

9. Mon. Dragalevci, mon. Planički.

10. Ce geste doit probablement être mis en rapport avec un autre changement dans l'iconographie du Christ : l'arc-en-ciel qui servait de siège au Juge Suprême est remplacé par un trône du Pantocrator. V. Vidin, Saint-Pantéléimon; Bačkovo-réfectoire.

les personnages de la Déisis et des archanges en costume d'apparat sont debout; deux anges volant des deux côtés retiennent les extrémités du rouleau et commencent à le rouler [1].

Pour représenter la Résurrection des morts le peintre suit le texte : « la terre et la mer rejettent leurs cadavres. » En effet, presque toute la surface de la scène est occupée par la mer, d'où émerge une petite île. Sur la terre, des bustes de ressuscités, quelques-uns enveloppés de linceuls rayés, sortent de petits tombeaux en forme de boîtes (voy. Torcello). Parmi les animaux figure un éléphant, et parmi les poissons, toute une série d'esturgeons aux têtes énormes et aux becs pointus, des serpents, des dragons à la tête redressée, à la queue menaçante, entortillée en anneaux. Des gueules de toutes ces bêtes sortent des têtes, des bras, des jambes que les animaux rendent aux ressuscités.

C'est la conception traditionnelle. Mais elle diffère des peintures postérieures (des XIVe-XVIe siècles) [2] en ce que celles-ci ne représentent plus la « terre » sous forme d'un îlot dans la « mer », mais comme un paysage rocheux et montagneux avec un petit lac. En outre, dans les Jugements Derniers plus tardifs, la « terre » et la « mer » reprennent la forme antique de deux personnifications féminines [3].

Enfin, la scène du Paradis est traitée tout à fait dans l'esprit de l'iconographie du XIIe siècle. Rien n'en relie entre eux les divers morceaux, si ce n'est la coloration du fond, tandis qu'à partir du XIVe siècle un mur de couvent enserre la bienheureuse « demeure du Paradis », et que toutes les scènes du séjour des élus au Paradis y sont comprises [4].

Certains détails curieux de Bačkovo méritent de retenir encore notre attention. La Vierge, assise sur son trône, au Paradis, et ayant à ses côtés deux anges dans une attitude d'adoration, apparaît dans tous les Jugements Derniers. Mais à Bačkovo, cette scène est retirée de la composition générale du Paradis et transportée en un endroit spécial, plus en vue, dans une niche au-dessus de l'entrée de la crypte : l'image de la Vierge est donc conçue ici comme une icone. C'est pourquoi aussi toute la scène est exécutée avec un soin scrupuleux. Cette « Vierge au Paradis » de Bačkovo est une des Madones byzantines les plus parfaites.

Les scènes du Paradis offrent un « fond » également curieux. Ordinairement, le Paradis est représenté par un jardin; sur un fond blanc sont dessinés des ceps de vigne qui s'enroulent autour d'une palissade de bois [5]. L'image du jardin du Paradis, à Bačkovo, s'écarte de la tradition : c'est un fond vert

1. Cf. Kremikovci; Bačkovo-réfectoire; Planički mon.; Mésembrie, « Nouvelle Métropole »; Vidin, Sainte-Petka et Saint-Pantéléimon.
Par contre, Dionysiou (Brockhaus, *Athos*, p. 145), Dragalevci, l'Évangile d'Élizavetgrad, conservent l'iconographie des monuments byzantins du XIe et XIIe siècle. Sur le rouleau du ciel, à Dragalevci, sont représentés, à part les étoiles, le soleil et la lune, les signes du zodiaque et les comètes (v. chap. VII).

2. Kremikovci (v. chap. VII); mon. Kuklen ; Vidin, Saint-Pantéléimon ; Mésembrie, « Nouvelle Métropole » ; Arbanassi, près de Tirnovo, église Saint-Athanase (XVIIIe s.) ; Dionysiou (Brockhaus, *Athos*, p. 145, pl. 10); Mistra, Métropole (Millet, *Mistra*, pl. 80).

3. Mon. Kuklen ; Mésembrie, « Nouvelle Métropole » ; Vidin, Saint-Pantéléimon; Dionysiou; Vatopédi; égl. de la Dormition à Vladimir; Gračanica (Millet, dans *R. A.*, 1908, I, p. 175, fig. 1).

4. Dragalevci ; Kremikovci; Kuklen mon.; Planički mon.; Mésembrie, « Nouvelle Métropole »; Vidin, Saint-Pantéléimon ; Dionysiou, etc. Ce « mur de monastère » n'est certes pas une vue prise d'après nature, mais une renaissance d'un vieux motif hellénistique (v. chap. VII).

5. Kiev, Saint-Cyrille; Vladimir, Saint-Démétrios; Spas-Neredica. Les monuments bulgares (v. note précédente) ne font pas exception à cette règle.

couvert d'entrelacs serrés, et parsemé de marguerites, avec des cœurs rouges et bleu-foncé, et des pétales blancs. Ces marguerites sont très répandues dans la peinture byzantine, mais elles apparaissent habituellement sous la forme de petits buissons, sortant de terre, au pied des personnages, ou sur les degrés des montagnes du fond [1]. Le tapis de marguerites, comme à Bačkovo, est fort rare. On le rencontre pourtant dans les miniatures du Vat. gr. 1162 où, dans une des scènes concernant le Paradis, on trouve, au lieu de ceps, des palissades couvertes de marguerites entrelacées portant des branches de vigne [2]. La ressemblance, sans être parfaite, montre encore une fois que ce motif rare, comme d'ailleurs toute l'iconographie bačkovienne, sort des ateliers d'art byzantins.

« L'ange qui vient peser les âmes » est malheureusement mal conservé. Sur l'un des plateaux de la balance est placé un monceau de rouleaux blancs (les phylactères où sont inscrits les péchés); l'ange s'efforce de redresser le fléau de la balance; un petit diable s'accroche au plateau et le tire en bas. Dans le repli du manteau de l'ange s'entassent encore des rouleaux blancs. Deux âmes, sous la forme d'enfants nus, se tiennent près de lui, tandis que d'autres descendent en enfer sous la conduite d'un petit diable. Cette scène est la même partout — sauf de légères variantes, — dans les monuments byzantins [3], anatoliens [4], arméniens et coptes [5]. Pourtant il semble que Bačkovo nous fournisse un détail original, un bras porte la balance qui est suspendue à un fil rouge [6].

Parmi les groupes des saints, il convient de remarquer le **ΧΟΡΟϹ ΑΠΟϹΤΟΛΩΝ**, qui figure sans doute les 70 apôtres, quoique Paul marche à leur tête. Dans le tableau représentant le groupe des évêques se trouvent, au premier plan, Jean Chrysostome, Basile le Grand, Grégoire le Théologien et Nicolas le Thaumaturge. Les deux Théodores, Démétrios et Georges conduisent les martyrs. Tous les visages sont traités selon la tradition iconographique, mais se distinguent par une expression vivante. Les martyrs sont vêtus de manteaux de patriciens, avec le « tablion », et de longues tuniques brodées aux bords et au col. Parmi les saintes femmes se détache Marie l'Égyptienne; elle est tout à fait dévêtue, et ses longs cheveux gris font ressortir les beaux traits réguliers de son jeune visage.

Il nous semble que nos analyses ont suffisamment éclairci l'art de la décoration de Bačkovo. Datée du XIIe siècle et issue d'un atelier de décorateurs byzantins, qui travaillaient suivant le goût constantinopolitain de l'époque, Bačkovo nous est apparu comme un exemple carac-

1. V., par exemple, les miniatures du Ménologe de la Vaticane, fol. 33, 36, 39, 49, 60, 61, 63, 99-106, etc. de l'Octateuque de Florence (Laur. Plut. V. 38 : Dalton, *Byz. art*, 235-6, 276); mosaïques de la Νεὰ Μονή de Chios (Strzygowski, Νεὰ Μονή, p. 149); les peintures de Boiana et de Tirnovo, Quarante-Martyrs (v. chap. IV), etc.

2. *Codices e Vaticanis selecti, seria minor*, I, fol. 33, 36, 48 v, 50v, du Vat. gr. 1162 (Homélies du Moine Jacques). En se rapprochant de ces représentations, Bačkovo remonte — comme d'ailleurs les miniatures du Vat. gr. 1162 aussi — à la tradition des « haies de plantes » que nous avions observées à Peruštica (v. ch. I, p. 27, 37). L'icone sculptée de l'archange Michel au Trésor de Saint-Marc, à Venise, conserve un fond qui est une survivance de cette conception (Diehl, *Manuel*, fig. 329).

3. Torcello ; Spas-Neredica. A ces monuments se joignent : Bačkovo-réfectoire ; Vidin, Saint-Pantéléimon ; l'Évangile d'Elizavetgrad.

4. Peintures à Karschiklisse (1212 ?) : Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 246; Dalton, *Byz. art.*, p. 669, note 1.

5. Baumstark, *Palaestinensia*, dans *Röm. Quartalschrift*, 1906, p. 170-1.

6. V. les balances suspendues au « ciel » par des chaînes, à Novgorod, sur les portes de la cathédrale (1336). Tolstoj et Kondakov, *Russkija drevnosti*, VI, p. 85.

téristique de l'art monumental des Comnènes. Cette œuvre devra désormais prendre place à côté des monuments de l'art classique byzantin. En effet, les fresques de Bačkovo répondent bien à l'idée que nous nous faisons de la production de la capitale de l'Empire au XIe et au XIIe siècle. Nous avons vu que les auteurs de notre monument se révèlent surtout comme des décorateurs de haute culture artistique : ils savent admirablement équilibrer les masses, accorder la peinture avec les éléments architecturaux, tirer un effet remarquable du jeu des couleurs. La valeur décorative de la fresque constitue l'objet principal de leur effort. Aussi est-ce dans ce domaine que les artistes se montrent surtout individuels et créateurs. Ils découvrent un système décoratif aux lignes nettes et sobres, basé sur l'étude des œuvres antiques. Le même désir de créer un ensemble clair et défini les guide dans le choix des sujets, qui forment des séries ordonnées et en concordance avec le système du dogme chrétien et la destination de l'édifice et de ses parties. On admire cet équilibre parfait entre la forme et le contenu, qui marque un moment précis dans l'évolution de la décoration byzantine.

Une harmonie analogue caractérise la composition et le dessin des fresques de Bačkovo. Le même goût classique s'y révèle : économie dans les moyens d'expression, sobriété distinguée des formules artistiques, équilibre savant des masses. En outre, on distingue nettement l'influence des modèles antiques, dans la représentation des différentes attitudes qui sont les caractéristiques de l'art ancien, dans les proportions du corps humain, dans le dessin des draperies, dans le rythme condensé qui dirige les mouvements et distribue les masses. Dans ce domaine aussi, les artistes de Bačkovo nous font apercevoir le rôle créateur de l'art byzantin de leur époque.

Il se manifeste encore, et d'une toute autre manière, dans des rangées d'effigies des saints moines barbus aux figures d'ascètes, des images détaillées du Jugement Dernier et des scènes symboliques de la Résurrection des morts. L'iconographie de Bačkovo, enfin, est un bon exemple de cette iconographie composite de Byzance au XIIe siècle, où des types de provenances diverses et d'époques différentes se combinaient en des formules élégantes.

II

Fresques de l'église Saint-Georges à Sofia.

(PREMIÈRE COUCHE)

L'église Saint-Georges, qui se trouve sur une petite place au centre de Sofia, est un édifice circulaire à coupole, avec une abside appuyée à un saillant rectangulaire, et quatre grandes niches s'ouvrant à l'intérieur, suivant les directions SE, NE, NO et SO[1].

Ce plan singulier rappelle au premier coup d'œil les églises circulaires du type de Saint-Georges,

1. Filov, dans les *Izvestija B. A. D.*, III, p. 303 sq.; V, p. 208-10, fig. 143. André Protitch, *Guide à travers la Bulgarie*, Sofia, 1923, fig. 1-2, p. 3.

à Salonique. Peut-être la consécration de cette église à saint Georges se trouve-t-elle en relation avec celle de Salonique, mais leur ressemblance architecturale est fortuite. Les fouilles, à l'intérieur de l'église de Sofia, ont montré qu'il s'agit d'un ancien *caldarium* de bains romains. Sous son plancher passait l'hypocauste; les niches avaient été construites pour recevoir les bassins[1].

Tant que l'exploration des murs de l'église n'aura pas été faite en détail, on ne pourra dire à quelle époque cette partie centrale des bains a été transformée en église. Quoi qu'il en soit, elle servit au culte chrétien pendant un temps assez long. On y retrouva deux couches de peintures, de « manières » très différentes, sous l'enduit dont les Turcs recouvrirent toute la surface intérieure des murailles et des voûtes, quand, vers 1538, l'édifice changea encore une fois de destination et devint mosquée.

Pour l'instant, c'est la couche inférieure des fresques qui nous intéresse. Une très petite partie s'en est conservée, dans le bas de la coupole et sur les murs sous la coupole. A l'époque où ces fresques furent peintes, la coupole romaine primitive existait encore. Plus tard, le sommet s'écroula, entraînant une partie des fresques. On reconstruisit une nouvelle coupole, plus haute, sur laquelle furent exécutées les fresques du XIVe et du XVe siècle que nous étudions plus loin. Il est probable qu'aussitôt après la restauration tous les murs furent recouverts à nouveau de peintures, par-dessus les plus anciennes, de sorte que l'on n'aperçoit des fragments de celles-ci que là où les plus récentes peintures se sont effritées.

Au reste, il est curieux de constater que les sondages ont mis à jour la première couche sous la seconde seulement dans la partie supérieure des murs, qui répond au tambour des églises ordinaires; plus bas, aucun fragment n'est apparu. Cela s'explique sans doute par le fait que, à l'époque de l'exécution de ces fresques, l'édifice conservait non seulement la coupole romaine, mais aussi un revêtement de pierre sur les murs[2]. Ce revêtement ne s'étendant pas à la coupole, ni aux parties avoisinantes, c'est sur ces surfaces libres que furent peintes les fresques.

On peut aujourd'hui remarquer les personnages suivants :

1) Deux prophètes, plus grands que nature, debout, immobiles, sur une même ligne circulaire à la base de la coupole. L'un d'eux rappelle Jean-Baptiste. L'autre représente le prophète Jonas. Son visage est très particulier : ce large ovale presque sans barbe, avec de très grands yeux, un grand nez, une grande bouche et des cheveux coupés courts, rappelle plutôt les mosaïques archaïques du XIe siècle. Le modelé obtenu au moyen de taches sombres exécutées d'un trait incisif et sûr suppose que le spectateur le regardera toujours à une certaine distance. Un autre effet de contraste est obtenu par le clair-obscur des vêtements blancs, froncés de gros plis d'un dessin tourmenté. Les draperies ne sont pas disposées selon le modèle antique de Daphni et de Bačkovo, mais rappellent plutôt la stylisation dure, quoique compliquée, des mosaïques de Kiev, du monastère de Saint-Luc en Phocide, ou de la coupole de Sainte-Sophie à Salonique.

2) Deux anges qui s'envolent d'un mouvement rapide et dont on aperçoit des fragments au-dessus des prophètes, dans la coupole même. De proportions plus grandes encore, ils portaient évidemment le clipeus sur lequel se trouvait le buste du Pantocrator. Leurs formes épaisses et

1. Filov, dans les *Izvestija B. A. D.*, V, p. 208-10, fig. 143.
2. J'ai en vue les revêtements des murs intérieurs qui se pratiquaient encore dans les églises byzantines des XIe, XIIe et XIIIe siècles. Voy., par exemple, Saint-Luc en Phocide, Daphni, Monreale, Νέα Μονή à Chios, Kachrié-Djami, etc.

lourdes, malgré le mouvement des vêtements blancs, rappellent encore le style du XIe siècle. La prédominance des blancs et des bruns-noirs donne à ces peintures l'aspect d'un schéma sec : c'est le caractère des peintures byzantines antérieures au mouvement antiquisant de la première moitié du XIe siècle. L'inscription grecque :

Ⓐ ΠΡΟΦΗΤΗϹ ΙΩΝΑϹ ὁ ἅγιος προφήτης Ἰωνᾶς,

sur deux colonnes, de chaque côté du prophète, nous fait savoir, d'ailleurs, que ces premières fresques de Saint-Georges remontent à l'époque de la domination byzantine en Bulgarie (1018-1186). D'après leur style, elles datent des premières années qui suivirent la prise de Sofia par les Grecs.

III

Fresques de l'église du village de Boiana.

(PREMIÈRE COUCHE)

Dans le village de Boiana se trouvent deux petites églises, placées côte à côte dans la direction de l'est à l'ouest. Celle de l'ouest a été construite en 1259, celle de l'est est plus ancienne. Ce sont les fresques de cette dernière que nous allons décrire ici [1]. Recouvertes pour la plupart par des peintures exécutées en 1259, elles n'apparaissent que là où celles-ci sont tombées. L'église de Boiana est un petit édifice cubique, avec une abside et une coupole qui s'appuie sur quatre saillants, ajoutés aux angles. Cette forme architecturale, du type simplifié d'une église à plan central, permet de supposer que les peintures ne peuvent guère être antérieures au XIe siècle. Elles ne peuvent pas être postérieures au XIIe, car en 1259, ces peintures primitives furent recouvertes d'un nouvel enduit, destiné à en recevoir d'autres, tout à fait différentes (v. chap. IV).

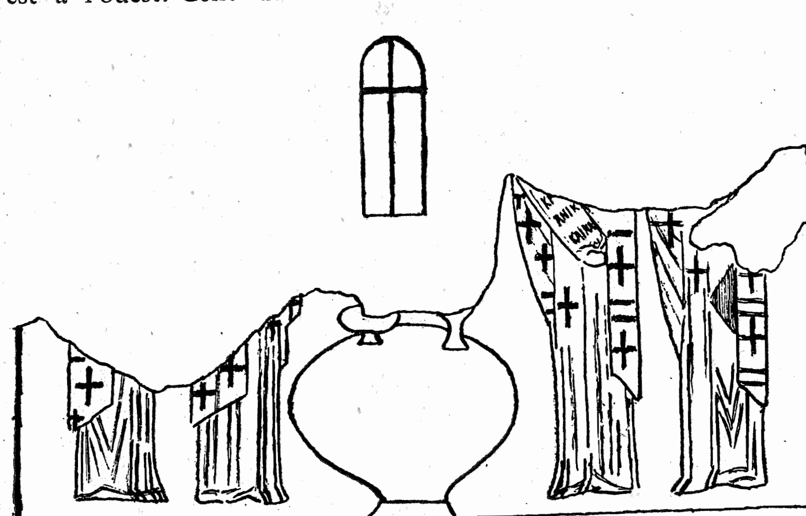


FIG. 17. — Boiana. Pères de l'Église officiant.

1. Grabar, *Boiana*, p. 7-8, 13-16, 29-33, fig. 3, pl. X.

Les sondages ont montré que tout l'intérieur de l'église était primitivement couvert de fresques. Les plus importants fragments mis au jour sont les suivants :

1) Pères de l'Église officiant (abside) (fig. 17).

2) Dormition de la Vierge (mur sud) (fig. 18).

3) Crucifixion (?) (mur ouest).

En outre, sur les murs et sur les voûtes, divers fragments de personnages isolés.

Ces fragments ne peuvent nous donner qu'une idée très approximative de l'ensemble. La prédominance des personnages isolés attire l'attention : ils occupent non seulement toute la partie inférieure des murs mais toutes les voûtes. La disproportion entre les personnages est également curieuse; par exemple, les personnages de la Dormition sont au moins trois fois moins grands que les personnages isolés. L'ordre particulier dans lequel sont rangées les représentations mérite aussi d'être mentionné. La Dormition qui, dès le XIe siècle, apparaît partout au centre de la paroi ouest [1], est réduite à n'occuper ici qu'une petite place, probablement dans la série des autres scènes du mur sud. Le mur ouest était entièrement consacré à une scène unique, sans doute la Crucifixion.

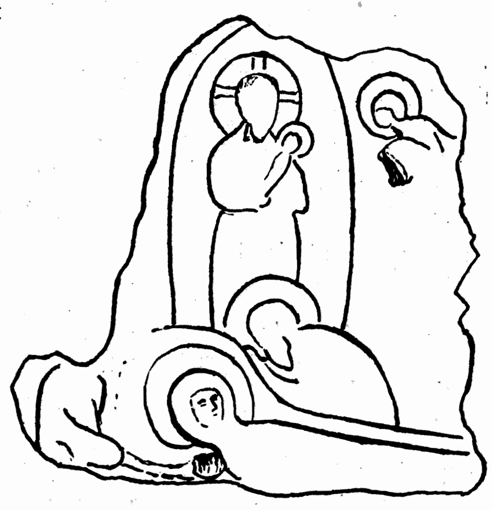


FIG. 18. — Boiana. Dormition.

La prédominance des figures isolées, la disproportion entre les personnages, l'ordre inhabituel des représentations (peut-être est-ce une absence d'ordre), placent ces décorations en dehors des œuvres byzantines, systématiques et équilibrées, de la deuxième moitié du XIe siècle et du XIIe siècle. Il est plus probable qu'elles appartiennent à la période antérieure, où n'apparaît pas encore cette tendance à mettre de l'ordre et de la logique dans l'art [2]. D'ailleurs, cette considération est insuffisante pour dater des œuvres provinciales, comme celles qui nous occupent. Il faut aussi tenir compte de la présence des inscriptions grecques, dont les fragments accompagnent ces fresques, à la différence des peintures de 1259 qui sont accompagnées d'inscriptions slaves. Il en résulte que cette première décoration est certainement de l'époque byzantine (1018-1186).

De ces fragments, il ne s'est conservé qu'un visage, celui de la Vierge défunte. Il n'y a pas de figures entières; des fragments de torse, de jambes, des morceaux de draperies, voilà tout ce qui nous reste pour caractériser cet ensemble décoratif. Les couleurs se distinguent par leur clarté et leur transparence, et par la prédominance des blancs (la couleur turquoise abonde également, ainsi

1. Après Daphni et Bačkovo, la Dormition occupe cette place à Tirnovo, Quarante-Martyrs (peintures de 1230 : v. chap. III), à Boiana (peintures de 1259, v. chap. IV) et dans toutes les décorations balkaniques du XIVe siècle et des siècles suivants. V., pour la Serbie, N. Okunev, *Serbskija srednevěkovyja stěnopisi*, dans *Slavia*, Prague, 1924, p. 6 du tirage à part. V. toutefois une Nativité sur le mur ouest de Neresi, près de Skoplje (1164).

2. V. les peintures des églises rupestres en Cappadoce et en Italie méridionale, où le système de la répartition des sujets sur les parois et les voûtes manque souvent de netteté (Phot. de Jerphanion aux Hautes-Études; Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 31, pl. IV).

que le rose et le jaune, sur un fond bleu-pâle). Ceci les rapproche de toutes les peintures monumentales byzantines des XIe-XIIe siècles. Le dessin des vêtements, aux longs plis égaux et simples, les pieds larges et massifs et les torses larges et bombés, rappellent les lourdes figures des mosaïques de Saint-Luc en Phocide. Ces caractères, joints aux particularités déjà signalées, dans le contenu des sujets et leur disposition, donnent une date qu'il convient vraisemblablement de placer dans la première moitié du XIe siècle. Il se peut d'ailleurs que, dans une province éloignée de Constantinople, dans une petite église, la forme archaïque ait persisté un peu plus longtemps.

Parmi ces fragments de la première couche de fresques à Boiana, une représentation nous paraît fort curieuse. C'est la composition des saints évêques officiant dans le sanctuaire (fig. 17). Le centre de l'abside est occupé par un autel (c'est une planche ovale soutenue par un seul pied puissant), sur lequel se trouvent le calice et la patène. De chaque côté s'avancent vers l'autel deux évêques, tournés de trois quarts vers le spectateur. Malheureusement les têtes ne sont pas conservées, et les inscriptions des rouleaux que les évêques tiennent à la main sont effacées. Néanmoins, en se fondant sur les représentations analogues d'évêques dans les absides, on arrive à identifier avec certitude trois d'entre eux ; les plus proches de l'autel sont certainement Basile le Grand et Jean Chrysostome ; derrière l'un d'eux l'on voit Grégoire le Théologien ; le quatrième était soit Germain (à supposer que le peintre bulgare de 1259 qui repeignit les fresques ait reproduit les sujets des premières peintures), soit Nicolas ou encore Athanase.

Il est curieux de constater que ces évêques ne sont pas représentés de face, comme des personnages isolés, mais sont, en quelque sorte, réunis en un ensemble — fait très rare au XIe et au XIIe siècle. Tournés vers l'autel où se trouvent le calice et la patène, ils s'inclinent légèrement devant lui. Dans l'abside de Bačkovo, nous avons remarqué que les évêques se tournent également vers le centre du tableau, et de même dans les peintures byzantines de 1164 à Neresi (Serbie) [1]. A Neresi et à Boiana, l'autel apparaît ; et ceci détermine complètement la composition que les fresques dont nous venons de parler ont certainement voulu représenter.

Cette composition doit être considérée comme une devancière des représentations du « Sacrifice liturgique » qui deviennent presque obligatoires dans les décorations balkaniques, à partir du XIVe siècle [2]. Il suffit d'ajouter à la fresque de Boiana un Enfant Jésus, posé sur la patène [3], pour obtenir l'iconographie complète de la composition appelée « Mélismos [4] ». L'absence de l'Enfant Jésus ne change pas la signification de la scène ; en représentant l'autel muni du calice pour le vin et de la patène pour le pain, l'artiste s'est efforcé d'exprimer sous une forme abstraite — plus byzantine — le mystère de la communion.

1. Phot. N. Okunev.
2. En Grèce, à Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 110, 111, 113, 114, 135), en Serbie, « dans la plupart des décorations » (Okunev, *Serbskija stênopisi*, p. 8-9) ; en Bulgarie, à Poganovo (v. chap. VIII) et dans plusieurs décorations des XVIIe-XVIIIe siècles ; en Russie, à Volotovo, près de Novgorod.
3. Notons que la patène apparaît déjà dans notre peinture.
4. Kondakov (*Christ*, p. 71-2 ; *Pamjatniki Afona*, 225-7) place vers le milieu du XIIe siècle la patène artophore du monastère de Xéropotamou au Mont-Athos, dans laquelle est gravée une représentation du Christ-Évêque officiant servi par des anges. Le Christ se tient devant l'autel sur lequel est étendu l'Enfant-Jésus avec l'Évangile sur la poitrine. Si l'on accepte les conclusions chronologiques de Kondakov, cette représentation de l'Enfant sur l'autel remonterait jusqu'au XIIe siècle (v. Diehl, *Manuel*, fig. 335).

L'iconographie russe plus tardive a connu, sous le nom de « Liturgie de Basile le Grand », une représentation qui se rapproche beaucoup de celle de Boiana, du moins en ce qui concerne l'autel. Ni l'une ni l'autre ne figurent l'Enfant sur la patène : elles montrent seulement les pains consacrés et le calice. Auprès de l'autel se tiennent, comme à Boiana, Basile, Jean Chrysostome et Grégoire (à la tête d'autres évêques) [1]. Le nom de cette image russe suffit pour indiquer que ces effigies d'évêques, groupés autour du calice et du pain, illustrent l'instant capital de la liturgie, c'est-à-dire le mystère de la communion.

En d'autres termes, la fresque byzantine de l'abside de Boiana peut être considérée comme le prototype des décorations ordinaires des absides du XIVe au XVIe siècle. L'idée de représenter le sacrifice liturgique sur le mur du sanctuaire, avec les auteurs de la liturgie s'inclinant devant les saintes hosties placées sur l'autel, ne demande aucune explication particulière : en introduisant cette scène dans l'ensemble des peintures, en lui assignant même une place centrale dans le sanctuaire, le peintre a voulu souligner la signification symbolique de l'autel. Quelques textes nous expliquent ce symbolisme d'ailleurs bien connu. Grégoire Palamas écrit : « Celui qui regarde avec foi la table mystique, et le pain de vie placé sur elle, voit le Verbe de Dieu en personne devenir chair pour nous [2]. » Le pseudo-Cyrille dit : « La Sainte Table est l'endroit où le Christ fut placé dans sa sépulture... Elle est aussi le trône de Dieu, où le Dieu que portent les chérubins, ayant pris corps, s'est reposé [3]. » Siméon de Salonique écrit aussi : « La Sainte Table figure le trône de Dieu, la résurrection du Christ et le vénérable Sépulcre [4] ».

Ainsi, l'autel symbolise avant tout la Résurrection du Christ et le trône de sa gloire. A cet égard, on peut comparer l'autel de Boiana à l'Hétimasie représentée parfois dans le sanctuaire, dans les peintures des XIe et XIIe siècles [5]. L'autel symbolise aussi l'endroit où le Christ a été mis au tombeau, ou même le sépulcre. Peut-être devons-nous voir une trace de cette conception dans la forme ronde (ovale en perspective) de la Table : ne faudrait-il pas en effet en rapprocher la forme de la pierre du Sépulcre, représentée sur des monuments d'origine ou de tradition orientale (dans les scènes des Saintes Femmes au Tombeau), et qui remonterait, en définitive, à un usage pratiqué en Palestine [6]. Comment rendre la forme d'un tombeau si ce n'est par la pierre qui en ferme l'entrée ? Si l'iconographie a voulu réellement représenter la forme de la pierre tombale, le choix d'une

1. Kondakov, *Christ*, p. 73.
2. Migne, *P. G.*, CLI, col. 272, C. Cf. Millet, *Évangile*, p. 126.
3. Pseudo-Cyrille, chap. 3 : Krasnoselcev, *O drevnich liturgičeskich tolkovanijach*, dans la *Lêtopis Istorico-filologičeskago obščestva pri Novorossijskom Universitetê*, IV ; section byzantine II, Odessa, 1894, p. 63. Cf. Millet, *Évangile*, p. 26-7.
4. Migne, *P. G.*, CLV, coll. 292, A.
5. V. Spas-Neredica ; Nicée, égl. de la Dormition (Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa*, p. 210 sq., 215 sq., 273 sq. ; Diehl, *Mosaïques byzantines de Nicée*, dans *Byz. Zeit.*, I, p. 78, 79), Daphni (Millet, *Daphni*, p. 77) ; mosaïques siciliennes (Bayet, *Art byzantin*, p. 145 ; Kondakov, *Histoire*, II, p. 20).
6. Sur les pierres tombales rondes en Palestine et en Asie Mineure v. D. Chvolson, N. Pokrovskij, J. Smirnov, *Serebrijanoe bljudo najdennoe v permskom kraê*, dans *Materialy dlja Arheologii Rossii*, I, Saint-Pétersbourg, 1899, p. 18. Tolstoj et Kondakov, *Russkija drevnosti*, VI, fig. 101, p. 66, 72. On vénérait la « pierre roulée » à Jérusalem, et c'est sur une partie de cette pierre que l'évêque officiait pendant les jours de la Passion (Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Fribourg, 1908, p. 116). La pierre ronde ou ovale, dans les « Saintes Femmes au Tombeau » : Par. copte 13, fol. 86, 214v, 215, 276 ; Bibl. de l'Institut catholique à Paris, Év. copte-arabe 1, fol. 179 ; stéatite du Vatican ; portes d'Alexandrovskaja Sloboda, en Russie. V. Millet, *Évangile*, p. 520-3, 527, 530, 533-4, 540, 638 ; fig. 565, 574, 579.

pierre ronde, au lieu d'un bloc rectangulaire (plus fréquent dans les Saintes Femmes au Tombeau [1]), serait en faveur de l'originalité de la tradition de Boiana. Mais cette originalité subsiste si le peintre a voulu représenter tout simplement une table, car, dans l'iconographie de la Cène, la table ronde (ou ovale), elle aussi, est relativement rare, et ne se rencontre que dans les représentations orientales ou latines [2].

Ainsi, l'autel, c'est l'image du tombeau du Seigneur et de sa résurrection. Le calice et le pain sont les images de sa Passion. Rappelons-nous que, selon les paroles de Théodore d'Andida : « Ce qui se fait dans la liturgie est la figure de la Passion, de l'Ensevelissement et de la Résurrection du Christ. » L'autel, avec le calice et la patène, renferme donc la totalité des symboles de la liturgie. Il est par conséquent naturel que les évêques — auteurs de la liturgie — s'inclinent devant lui. « Le Sauveur se reposant en tant que Dieu, sacrifié en tant qu'homme, se trouve placé sur l'autel comme un objet de contemplation et de jouissance pour les siens » (Siméon de Salonique). Ces textes montrent que cette conception était élaborée à une époque qui précède les peintures de Boiana. Notre fresque donne la preuve décisive qu'une représentation du même sujet dans l'art apparut de bonne heure.

Le XIVe siècle se borna donc à introduire dans la composition toute faite cette interprétation réaliste du « Verbe fait chair » (c'est-à-dire la petite figure du Christ, étendu sur la patène), que les croyants, d'après Grégoire Palamas ou Siméon, devaient voir se réaliser sur l'autel, et que le peintre byzantin du XIe siècle — plus réservé — évita d'introduire dans son œuvre.

Outre cette scène de l'abside, il convient de mentionner, à Boiana, la petite scène de la Dormition où le Christ se tient à la tête du lit de la Vierge, et non pas au milieu, comme d'ordinaire.

1. Millet, *Évangile*, p. 521-6, 532, 534, 535. Les monuments sont très nombreux ; v. des exemples : *ibidem*, fig. 563, 566-573, etc.

2. *Ibidem*, p. 288, 298, 308-9 ; fig. 270-1, 283-4, 285. Une table ronde apparaît aussi dans deux miracles de Moïse, sur les portes de Sainte-Sabine, à Rome (J. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina*, Trèves, 1900, pl. X). Par elle-même la forme ronde de la table remonte à l'antiquité.

DEUXIÈME PARTIE

PEINTURES BULGARES DU XIIIE SIÈCLE

PEINTURES BULGARES DU XIII[e] SIÈCLE

En 1186-7, les Bulgares recouvrèrent leur indépendance et fondèrent leur « deuxième empire », dont la capitale fut Tirnovo, sur la Iantra. Les succès militaires des premiers tsars de la nouvelle dynastie des Assênides, le bon état des finances et le calme qui régnait, amenèrent un développement rapide du pays. L'activité littéraire connut un éclat qui dépassa vite les frontières politiques de la Bulgarie, et il en fut de même, sans doute, pour les arts du dessin, autant que nous pouvons en juger d'après les beaux monuments de peinture murale qui nous sont conservés.

Tirnovo à cette époque était devenu, non seulement le centre administratif, mais aussi la capitale de la civilisation en Bulgarie. Aussi les peintures qui font l'objet du présent chapitre ont-elles été exécutées pour décorer les monuments commémoratifs d'une victoire royale, les chapelles du château fort de Tirnovo, ou les églises fondées dans les résidences des vassaux des tsars. Les peintres adaptent leurs œuvres au goût des gouvernants princiers. C'est donc un art aristocratique qui s'épanouit au XIII[e] siècle à Tirnovo, et de là se répand dans les provinces.

Cet art décoratif bulgare s'oriente nettement vers Byzance. Sur les murs de ces édifices seigneuriaux apparaissent des sujets et des types iconographiques de provenance constantinopolitaine, — reproductions des meilleures œuvres sorties des ateliers impériaux de l'époque des Macédoniens et des Comnènes. Si tout l'Orient chrétien, à cette époque, imite Byzance, des circonstances particulières ont permis aux tsars bulgares de reproduire des originaux constantinopolitains sans les altérer ni les transformer en aucune façon, comme cela eut lieu dans les autres pays. On peut supposer que les Bulgares ont eu recours aux artistes grecs réfugiés qui fuyaient Constantinople, dévastée par les Croisés. Et, en effet, les peintures murales bulgares apparaissent précisément au temps de l'Empire latin d'Orient.

D'autre part, il est incontestable que certains éléments proprement bulgares se laissent reconnaître dans ces œuvres de Tirnovo et de Boiana : on y voit toutes les images accompagnées d'inscriptions bulgares ; des saints nationaux apparaissent dans la liste des sujets traités ; et surtout, le fait que nous trouvons une quinzaine de décorations à peu près contemporaines, exécutées selon la même « manière », prouve l'existence d'ateliers locaux, bien organisés et forts d'une doctrine sûre.

Il semble donc qu'une vraie « école » de peinture fut fondée à Tirnovo dans la première moitié du XIII[e] siècle. Elle adopta une des « manières » qui à cette époque était en vogue à Byzance. Cette école bulgare, la première que nous connaissions, n'était peut-être pas destinée à une longue existence, mais

elle produisit des chefs-d'œuvre, tel que Boiana, et, à certains égards, fut peut-être le canal par où pénétrèrent dans les Balkans des sujets, des procédés techniques et des formes, qui y subsistèrent pendant les siècles suivants. Enfin, elle nous rend l'inappréciable service d'accroître très sensiblement nos connaissances sur l'art de Byzance, en nous montrant un aspect de la peinture décorative qui, à Constantinople même, n'est représenté par aucun monument.

CHAPITRE III
PEINTURES DE TIRNOVO

1. Fragments de la décoration de l'église des Quarante-Martyrs, à Tirnovo.

Nombreux sont les monuments de l'art bulgare du « deuxième empire » dont il faut déplorer la perte complète. D'autres ne se sont conservés qu'à l'état de ruines, et n'offrent à notre curiosité que des fragments plus ou moins considérables. Parmi ceux-ci, se place la décoration de l'église des Quarante-Martyrs, à Tirnovo. Les fragments qu'on en a sont très peu nombreux, et leur état de conservation laisse beaucoup à désirer. L'importance de ce monument nous oblige pourtant à nous arrêter devant ces peintures, qui appartiennent à la plus ancienne décoration bulgare datée qui soit parvenue jusqu'à nous. Son intérêt augmente du fait que, suivant une inscription lapidaire (sur une colonne)[1], l'église et ses peintures furent exécutées sur la commande du tsar Ivan-Assên II, pour commémorer la grande victoire remportée par lui sur les Grecs, au bord de la Klokotnica (1230). Ce fait nous prouve que nous sommes en présence d'une œuvre de l'art de la cour, et aussi que le culte des saints guerriers était en honneur chez les princes bulgares, comme chez les empereurs byzantins. En effet, le texte dit clairement qu'Ivan-Assên fonda et décora son église, en témoignage de sa reconnaissance envers les quarante soldats-martyrs, qui avaient conduit ses armes à la victoire. Si l'on se rappelle l'importance de la bataille de la Klokotnica pour le jeune état bulgare[2], on admettra que l'église des Quarante-Martyrs devenait pour Tirnovo comme une sorte de *Palladium* de la puissance des Assênides. Les grandes dimensions de l'édifice, qui dépassait par ses proportions toutes les églises de Tirnovo, sont bien en rapport avec le rôle qu'il était appelé à jouer.

Lorsque, en 1920, nous avons examiné les ruines de l'église, il ne restait plus, en fait de peintures, que celles du mur occidental du narthex intérieur, comprenant la niche sous l'entrée du narthex-cha-

1. L'inscription a été éditée plusieurs fois. V. F. Uspenskij, *O drevnostjach goroda Tyrnova*, dans les *Izvêstija R.A.I. v K.*, VII, Sofia, 1902, pl. 5 ; Zlatarski, *Geschichte*, Leipzig, 1922, pl. VII ; C. Jireček, *Geschichte*, Prague, 1876, p. 251-2.
Je donne ci-dessous la traduction de la partie de cette inscription qui intéresse l'étude des peintures. « † En l'année 6738 (1230), indiction 3, moi, Jean Assên, fidèle en Dieu le Christ tsar et autocrator des Bulgares, fils du vieil Assên tsar, j'ai construit depuis le commencement et décoré de peintures jusqu'à la fin cette église très pure dédiée au nom des Quarante Martyrs, avec l'aide desquels, dans l'année 12 de mon règne, quand on décorait cette église, je suis parti en guerre dans la Romanie (c'est-à-dire dans le pays des Byzantins).... »

2. Zlatarski, *Geschichte*, p. 121-3. Jireček, *Geschichte*, p. 250 sq.

pelle funéraire [1]. Toutefois, aux morceaux encore existants à cette époque, nous avons pu en ajouter quelques autres, en nous servant de photographies ou de copies en couleurs [2], exécutées avant le tremblement de terre de 1913, qui acheva la destruction des peintures.

Nous avons pu reconstituer quelques morceaux :

Sur le mur ouest de la nef, au milieu, se trouvait une Dormition ; sur les côtés, deux scènes symboliques de l'Ancien Testament : le Songe de Jacob et l'Apparition des trois anges à Abraham. Dans le narthex, toutes les parois et probablement la voûte étaient consacrées à l'illustration du Synaxaire ; seulement dans les niches, au-dessus des entrées qui mènent, l'une à l'église, l'autre à la chapelle funéraire, étaient représentées en buste : sainte Anne allaitant Marie, et sainte Élisabeth allaitant saint Jean. Ces fragments si peu nombreux n'étaient guère en bon état. Quant aux scènes de la paroi ouest de la nef, elles furent détruites en 1913. Nous n'en pouvons juger que d'après des photographies et des dessins. Ces peintures étant si mal conservées, nous nous bornons à l'étude de chacun des fragments sans pouvoir nous prononcer sur l'ensemble de la décoration.

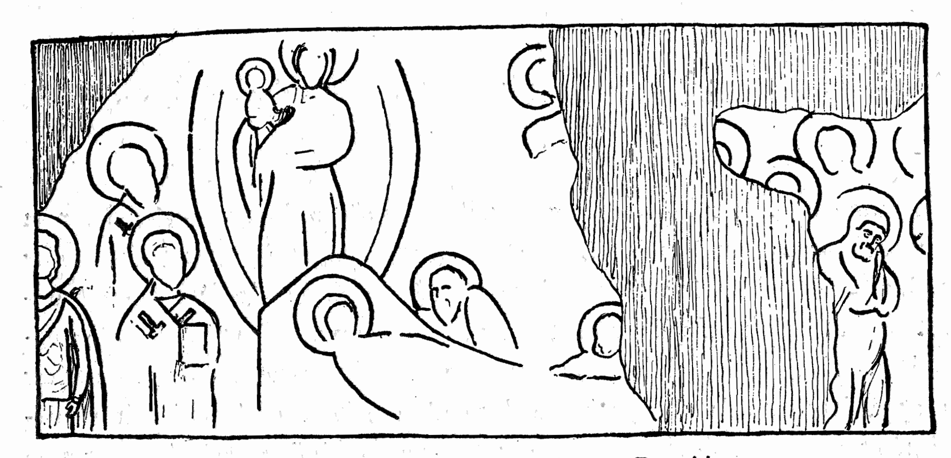


FIG. 19. — Tirnovo. Quarante-Martyrs. Dormition.

Dormition (fig. 19). — Au point de vue iconographique, la Dormition est conforme au modèle courant du XII[e] siècle, mais elle annonce quelques motifs du XIV[e]. La place occupée par le Christ n'est pas le centre du tableau, mais le chevet du lit de la Vierge, ce qui relie cette image à un petit groupe de représentations analogues dans l'art byzantin de l'époque des Comnènes (fresque de la première couche de peintures à Boiana, miniature du Harley 1810 [3]). L'auréole en forme d'amande, d'un vert uni, qui entoure le Christ, est exactement celle des représentations byzantines des deux siècles précédents (voyez Bačkovo), et diffère des cercles blancs ou multicolores du XIV[e] siècle. Par contre, l'abondance des personnages auprès du lit de la Vierge, et surtout le dernier personnage à gauche (celui qui, sur la copie, n'est représenté qu'à moitié), rapprochent la Dormition de Tirnovo de certaines repré-

1. C'est dans cette chapelle que, sur l'ordre du tsar bulgare, fut enterré saint Sava de Serbie, mort à Tirnovo, au retour de son voyage en Terre Sainte.

2. Trois de ces copies, grandeur de l'original, se trouvent au Musée de Sofia. Une quatrième est exposée au Musée de Tirnovo. Les photographies de F. Uspenskij sont publiées dans son article : *O drevnostjach goroda Tyrnova*, dans les *Izvěstija R.A.I. v K.*, VII, planches 7 et 8.

3. Dalton, *Byz. Art*, p. 265.

sentations connues du XIV[e] siècle. Le personnage de gauche est debout, immobile et de face ; il est imberbe, ses cheveux sont bouclés, il tient une lance à la main, une cotte de mailles couvre sa poitrine, un court manteau est rejeté sur ses épaules. C'est un ange en habit de guerrier, probablement le premier de tout un groupe d'anges situés plus à gauche, dans la partie détruite de la scène. Nous reconnaissons là les anges qui, dans les meilleures œuvres du XIV[e] et du XV[e] siècle, vêtus de même, se tiennent immobiles et comme montant la garde auprès du corps de Marie [1], tandis que tous les autres personnages, dont les attitudes et les gestes laissent apercevoir l'émotion, entourent le lit de la Vierge.

Scènes de l'Ancien Testament : le Songe de Jacob et l'Hospitalité d'Abraham. — Ces sujets de l'Ancien Testament ont, comme l'on sait, un sens symbolique. Les anges du Songe de Jacob, qui montent et descendent l'échelle conduisant au ciel, symbolisent la Vierge qui unit le Ciel et la Terre. Dans la scène des trois anges chez Abraham, les trois anges figurent la Trinité, et la table est un symbole très fréquent de l'Eucharistie. Le second de ces sujets apparaît dans l'art monumental, d'une part, dans les peintures murales byzantines (Saint-Vital de Ravenne, Sainte-Sophie de Kiev), et, d'autre part, dans les œuvres du XV[e] au XVII[e] siècle, dépendant du groupe du Mont-Athos (en Bulgarie : Dragalévci, XV[e] s. ; Saint-Pantéléimon, à Vidin, XVII[e] s.). Notons, dans la scène de Tirnovo, la forme des arcs en fer à cheval sculptés sur le devant de la table. La miniature byzantine avait déjà utilisé ce motif qui était probablement en usage pour les meubles de bois (voyez par exemple le fauteuil d'un évangéliste au Brit. Mus., Burney 19, XI[e] s. [2]).

L'iconographie des deux scènes ne s'écarte pas des types byzantins.

Synaxaire. — Les peintures du narthex sont beaucoup plus curieuses. Le synaxaire qui couvre les parois et les voûtes est, semble-t-il, représenté ici pour la première fois dans la peinture monumentale. Les scènes de la vie et du martyre des saints ont été, on le sait, volontiers reproduites de tout temps [3]. Mais ce qui est nouveau pour le XIII[e] siècle, c'est l'illustration de toute la série du propre des saints du calendrier, suivant les jours de leur fête ou la représentation de leur mort, avec l'indication de la date de leur commémoration.

Les synaxaires monumentaux sont fréquents au Mont-Athos aux XVI[e] et XVII[e] siècles [4]. Antérieurement à cette époque, on ne connaissait jusqu'à présent que les synaxaires des peintures murales serbes du XIV[e] siècle [5]. Devançant ces derniers de près d'un siècle, le synaxaire de l'église des Quarante-Martyrs apparaît donc comme le plus ancien monument de la série.

Il se présente aujourd'hui à Tirnovo sous l'aspect que nous connaissons, par les images du XVI[e] et du XVII[e] siècle. Le mur est divisé en bandes étroites horizontales, divisées à leur tour dans le sens vertical, de façon à former des rectangles. Le coin gauche de ceux-ci est occupé par une lettre dési-

1. Voy. la Péribleptos et Sainte-Sophie de Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 116,4 ; 134, 4) ; Curtea-din-Arges (*Bul. Com. mon. i st.*, X-XVI, Bucarest, 1923, fig. 253 ; Diehl, *Manuel*, fig. 416) ; Gračanica (Kondakov, *Macédoine*, p. 208).

2. Dalton, *Byz. Art*, fig. 429, p. 878. Le même motif dans d'autres miniatures byzantines, et en architecture, sur les façades des églises cappadociennes. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, fig. 72, 84-86.

3. A Byzance, à une époque rapprochée de notre monument, on voyait τοὺς μαρτυρικοὺς ἄθλους καὶ τὰ παλαίσματα (Photios), représentés dans une galerie de la « Nouvelle Basilique » de Basile I[er]. V. Kondakov, *Constantinople*, p. 63. Diehl, *Manuel*, p. 482.

4. Brockhaus, *Athos*, p. 82, 85 ; Didron, *Guide*, p. 436 ; Diehl, *Manuel*, p. 850. En Bulgarie : Tirnovo, Saints-Pierre-et-Paul, — peintures du XVII[e] siècle au narthex ; Arbanassi, église de la Nativité — peintures de la même époque au narthex.

5. Okunev, *Serbskija srednevěkovyja stěnopisi*, dans *Slavia*, II, p. 2-3, Prague, 1923, p. 384 (Dečani, Nagoričino, Gračanica).

gnant la date du mois. A côté du premier de chaque mois, se trouve le nom du mois. Tout le reste de l'espace est consacré, soit à l'effigie en pied du saint, soit à la représentation de sa mort, ou encore à la translation de ses reliques, avec une inscription correspondante (pl. VI, 6).

Ces représentations diffèrent peu les unes des autres. Les trente-cinq scènes qui nous ont été conservées se ramènent aux sept types suivants, si l'on ne compte pas les personnages isolés :

1° La décollation ; 2° le martyre par le feu ; 3° le poison (une seule représentation) ; 4° la pendaison ; 5° la lapidation ; 6° la mort naturelle ; 7° la translation des reliques. En outre, le type de la pendaison ne comporte qu'un seul personnage, vertical, sur un fond uni, de sorte qu'il se ramène, en définitive, à celui des personnages isolés. La lapidation reproduit exactement la décollation, à un seul détail près : le bourreau tient une pierre à la main au lieu d'un glaive. Il ne reste donc en tout que cinq types iconographiques.

1) Les douze décollations sont construites de la façon suivante : le bourreau et le saint sont placés l'un à côté de l'autre et se détachent sur un petit mur ou sur une pente. Dans deux exemples seulement, le bourreau s'élance de derrière la colline. Dans neuf scènes, le martyr est à droite, le bourreau à gauche, c'est-à-dire dans le sens de l'action qui, dans les peintures byzantines, est assez couramment représentée comme allant de gauche à droite. Mais dans les dispositions inverses les attitudes réciproques des personnages restent les mêmes. Le martyr a toujours les mains liées ; à une exception près, il les croise sur sa poitrine. Il est placé de trois quarts : il incline légèrement la tête et les épaules, ou bien son corps, déjà décapité, est étendu par terre (le torse, ramené sur les genoux, est figuré de profil) ; sa tête, entourée d'un nimbe, tombe, ou est déjà tombée à côté de lui. Selon le moment choisi — avant ou après le coup mortel — le bourreau prend son élan ou laisse retomber son bras. Dans le premier cas, il peut y avoir une variante : dans le type « direct », le guerrier gesticule au-dessus de la tête du martyr, et s'appuyant sur sa jambe droite fléchie, rejetant un peu le corps en arrière du saint, il tient dans sa main le fourreau vide. Le type « inverse » le représente renversant encore davantage le torse et s'appuyant sur la jambe gauche : il jette son glaive par-dessus son épaule gauche, se préparant à frapper à revers.

Tous les martyrs portent la tunique, toutes les martyres le maphorion. Les vêtements du bourreau, qui est toujours un soldat, ne se distinguent que par l'ornement de la cuirasse et par la présence ou l'absence du manteau ou du casque. Ce dernier a par deux fois la forme d'un petit chapeau rond, blanc, avec une plume frisée, retombante.

A part le petit mur, avec son bord ornemental, ou la silhouette d'une colline, aucun accessoire n'apparaît. Une étroite bande de terrain aux contours ondulés, avec quelques brins d'herbe à l'extrémité supérieure, forment le paysage dans tous les tableaux.

2) Le martyre par le feu est représenté de la façon suivante. Les martyrs se tiennent debout, de face, les uns à côté des autres. En bas, et sur le devant, ils sont environnés de langues de feu. Une petite roue, instrument de supplice, apparaît à droite sur le devant d'un de ces deux tableaux, celui des Macchabées ; une autre fois, les martyrs Photios et Anikétos sont debout sur un bûcher en forme de boîte qui dissimule leur corps depuis la ceinture jusqu'en bas [1].

1. Le martyre de saint Laurent entre, au point de vue iconographique, dans le groupe des « morts naturelles ». Mais à la place de la couche on a mis le gril à quatre pieds, et le saint est représenté nu, les reins ceints d'une écharpe.

3) Les huit morts naturelles, accompagnées de l'inscription « Saint un tel en paix », sont composées de la même façon : une haute couche sur laquelle le saint est étendu occupe toute la largeur de la scène ; le corps du défunt est enveloppé d'un vêtement long et sombre ; sa tête et ses épaules sont un peu soulevées ; derrière la couche, un mur ou une colline. Au chevet apparaît parfois un petit édifice étroit et élevé, de forme très simplifiée. Dans la mort de sainte Matrona seulement ces accessoires sont remplacés par un grand arc représentant la coupe de l'édifice dans lequel se trouve la morte.

4) Pour la translation des reliques, l'iconographie est presque identique à la précédente. La seule différence est dans la présence des deux petits personnages portant sur leurs épaules l'énorme lit du saint ou de la sainte, mais ils sont tellement insignifiants, que l'impression de mouvement qu'ils étaient destinés à produire disparaît.

5) Voici enfin l'empoisonnement de saint Justin (pl. VI, 2). Le saint fléchit les genoux devant le bourreau qui lui tend une coupe de poison. Le bourreau attire l'attention par son costume original : c'est une tunique très ample, s'élargissant vers le bas, et à manches très larges. Un pantalon noir et de hautes chaussures complètent ce costume. La tunique est blanche, à larges raies noires verticales. La figure imberbe est encadrée de cheveux tirés en arrière et coupés uniformément. Il est coiffé d'un grand morceau d'étoffe blanche plié en deux.

Ce costume bizarre s'explique probablement par le désir de représenter le costume national du bourreau, comme le faisait le miniaturiste du ménologe du Vatican pour les bourreaux persans et bulgares [1]. S'il en est ainsi, nous sommes en présence d'un Romain, car Justin mourut à Rome. Si les miniatures vaticanes nous montrent les bourreaux bulgares vêtus de costumes contemporains du peintre [2], nous constatons que l'artiste de Tirnovo agit de même. Le costume du bourreau, sa coiffure, sa tunique et son pantalon étroit nous apparaissent comme une tentative médiocre pour représenter le costume italien du XIIIe siècle [3].

Tous ces thèmes iconographiques sont des simplifications des schémas connus d'après les miniatures du ménologe de la Vaticane, et des monuments analogues de Moscou et de Paris [4]. Ces miniatures offrent de nombreuses scènes de décollation, dont un grand nombre rappellent nos peintures [5]. Nous y trouvons également un type direct et un type inverse ; dans ce dernier cas, comme à Tirnovo, le glaive est rejeté par-dessus l'épaule gauche [6], le manteau du guerrier flotte du même mouvement, le corps du martyr est replié, le cou se tend pour recevoir le choc, le torse est privé de la tête qui a déjà roulé à terre. Nous retrouvons ici aussi, les ondulations du sol qui occupent la partie

1. *Il Menologio di Basilio II*, fol. 89, 209, 345.
2. Voy. les costumes des bourreaux, dans le ménologe, et ceux des chefs bulgares, dans le Psautier de Basile II. La miniature a été très souvent reproduite. V. par exemple, Diehl, *Manuel*, fig. 189.
3. Voy. les deux personnages à gauche dans l'« Institution de la crèche à Greccio » ; le personnage vu de dos, dans « la mort de saint François » et dans d'autres peintures de Giotto à Assise (Venturi, *Storia*, V, fig. 216, 220, 230, 233). V. aussi les deux jeunes Florentins, dans une fresque de Masolino, dans la chapelle Brancacci (*ibidem*, VII, fig. 59).
4. Moscou, Bibl. Synodale, 9 (a. 1063), 175 (XIe s.) et surtout 183 (XIe s.) ; Par. gr. 1561 (XIIe s.) et les illustrations de Métaphraste : Par. gr. 580, 1528 ; Mont-Athos, bibl. d'Esphigménou, no 14 (XIe s.), de Dochiariou, no 5 (XIIe s.). Cf. Kondakov, *Histoire de l'art byz.*, II, 103, 109, 111-112, Brockhaus, *Athos*, p. 228-230 et autres, pl. 26, 27.
5. *Il Menologio di Basilio* II, fol. 10, 18, 19, 21, 32-34, 39, etc.
6. *Ibidem*, fol. 21, 33, 34, 58, 62, 69, 80, etc.

inférieure dans la plupart des scènes [1] (ce détail revient aussi dans d'autres miniatures byzantines de l'époque [2]). De même qu'à Tirnovo, les miniaturistes grecs des XIe et XIIe siècles placent les martyrs brûlés vifs de face et sur le même rang ; les flammes les enveloppent aussi jusqu'à la ceinture [3]. Les « morts naturelles » ont parfois exactement le même aspect [4]. La translation des reliques ne se distingue que par le sarcophage fermé qui prend la place du lit où le saint est couché [5]. Enfin l'empoisonnement est composé sur le type de beaucoup de martyres où le bourreau s'avance vers le saint tombé à genoux. Seuls la coupe de poison et le vêtement du bourreau de saint Justin ne se rencontrent pas dans le ménologe du Vatican, ni dans les synaxaires du XIe et du XIIe siècle [6].

Ainsi, à cette exception près, tous les thèmes de Tirnovo ont leur prototype, jusque dans tous les détails, dans les ménologes et synaxaires du XIe et du XIIe siècle. Mais, sans parler de la différence chronologique qui sépare ces œuvres de nos peintures, il n'est pas difficile de voir que leurs rapports sont ceux d'originaux à copies. Quel que soit le rapprochement que l'on établisse entre l'œuvre célèbre de la cour de l'empereur Basile II et les monuments grecs immédiatement postérieurs d'une part, et les peintures de Tirnovo d'autre part, il y a dans le premier groupe une brillante diversité de tableaux, d'attitudes, une abondance de détails dans les costumes, dans les allusions à la vie réelle, dans la représentation de la faune et de la flore, qu'il serait vain de chercher à Tirnovo. Incomparablement plus grande aussi est la richesse des éléments décoratifs appelés à donner de la vie au sujet, à en augmenter la valeur artistique. Malgré les emprunts iconographiques évidents à des originaux dans le genre des miniatures vaticanes, les peintres tirnoviens ne se sont approprié qu'un minimum d'idées. En même temps, entre les innombrables combinaisons iconographiques, ils en choisirent un petit nombre et les exploitèrent inlassablement en les élevant à la dignité de modèles immuables. D'ailleurs, on n'utilise guère, à Tirnovo, les meilleurs originaux du XIe siècle, mais ceux des ménologes grecs du XIIe siècle [7] qui offrent déjà ces formes iconographiques simplifiées que les décorateurs de l'église des Quarante-Martyrs ne feront que reprendre.

Ceci nous intéresse d'autant plus que nous voyons par ces exemples mieux que par aucun autre, que les peintres de l'église des Quarante-Martyrs ont copié des miniatures. On est souvent amené à supposer que des illustrations de livres ont pu servir de modèles à des peintures murales monumentales, mais il subsiste souvent une incertitude : la tradition de la peinture murale peut n'être qu'un courant parallèle à l'évolution de la peinture dans les manuscrits. Mais pour le synaxaire, pour les illustrations du propre des saints, il ne peut y avoir de doute. Elles n'ont pu voir le jour que dans des manuscrits où elles accompagnaient des recueils de vies de saints, disposées selon l'ordre où l'Église les célèbre au cours de l'année (voyez les ménologes du Vatican, de Paris, du Mont-Athos,

1. *Il Menologio di Basilio II*, fol. 33, 36, 39, 40-42, 49, 60, etc.

2. Cf. le Psautier de Basile II à la Marcienne : Dalton, *Manuel*, fig. 279. Schlumberger, *Épopée byzantine*, II, p. 161. Le même système de représentation du sol revient dans les mosaïques de Daphni.

3. *Il Menologio di Basilio II*, fol. 9, 11, 37, 51, 53, 180, 207.

4. *Ibidem*, fol. 125, 136, 176, etc. D'autres compositions ne s'éloignent que très peu de ce type ; voy., par exemple, fol. 45, 52, 90, 154, 186, etc.

5. *Ibidem*, fol. 306, 341, 344, 353, 355.

6. Nous ne connaissons d'ailleurs pas de représentations de la mort de saint Justin dans les synaxaires illustrés des XIe et XIIe siècles, dont aucun ne contient la série complète des commémorations de l'année.

7. Cf. note 4 de la p. 101.

de Moscou, du XIe et XIIe s.). D'autre part, l'aspect extérieur des peintures du synaxaire à Tirnovo — ces longues frises étroites divisées par un quadrillage — contredit à tel point les exigences décoratives, que seul le désir de transporter sur une muraille une quantité énorme de petites illustrations de livre peut expliquer une pareille violation des principes de l'esthétique byzantine.

Les peintres de Tirnovo se sont donc servi de miniatures pour modèles. L'iconographie nous prouve qu'il s'agit, sans aucun doute possible, de miniatures du XIIe siècle qui continuaient la tradition des ateliers de Constantinople, semblables à celui où fut illustré le ménologe de la Vaticane.

Le choix même des sujets fournit un argument très puissant en faveur de l'origine constantinopolitaine des sources de nos maîtres tirnoviens. Comme on le sait, les différentes communautés chrétiennes ne célébraient pas les mêmes saints le même jour. Or, nos illustrations pour le propre des saints correspondent exactement au calendrier de l'église de Constantinople [1]. Sous ce rapport, d'ailleurs, elles se rapprochent des plus anciens « prologues » slaves [2], qui ne sont qu'une paraphrase ou un remaniement du calendrier de l'empereur Basile II, avec un supplément plus ou moins considérable. Mais, plus fidèles à l'original constantinopolitain, nos représentations ne contiennent que des sujets qu'on trouve déjà dans le calendrier de Basile II [3], et ne figurent aucun des saints introduits par les « prologues » slaves. Cependant ces suppléments sont importants et, même dans la rédaction la plus conforme à l'original grec, atteignent environ 90 commémorations [4]. En d'autres termes, les maîtres de Tirnovo s'en sont tenus exclusivement aux sujets du calendrier de Constantinople. Or, cette observation nous paraît suggestive. Si l'étude de l'iconographie du synaxaire de Tirnovo nous montrait tantôt sa dépendance de la miniature byzantine, l'observation que nous venons de faire semble apporter une précision nouvelle au procédé employé par les artistes bulgares, qui se bornèrent, semble-t-il, à copier une série d'images, exécutées à Constantinople. Le synaxaire de Tirnovo est donc une copie immédiate de miniatures de Byzance.

1. Cf. H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae constantinopolitanae, Aa. Ss. Novembris. Propylaeum*, Bruxelles, 1902. Voici la liste des commémorations, illustrées dans les peintures de l'église des Quarante-Martyrs : 8 novembre, l'archange Michel ; 9 novembre, mort de sainte Matrone ; ? novembre, mort de saint Philoumenos ; 29 novembre, mort d'un saint inconnu ; 30 novembre, décollation d'un saint inconnu ; 5 mai, décollation de sainte Irène ; 6 mai, mort de Job ; 8 mai, saint Jean Théologos ; 13 mai, décollation de saint Patrice ; 20 mai, décollation de saint Thaleleos ; 21 mai, saints Constantin et Hélène ; 22 mai, décollation de saint Basiliskos ; 1er juin, empoisonnement de saint Justin ; 2 juin, mort de saint Nicéphore, patriarche de Constantinople ; 1er août, martyre des frères Macchabées ; 2 août, translation des reliques de saint Étienne ; 3 août, mort des saints Isaac, Dalmate et Faust ; 4 août, translation des reliques de sainte Eudoxie ; 5 août, décollation de saint Eusignios ; 6 août, Transfiguration ; 7 août, lapidation de saint Démétrios ; 9 août, crucifixion de l'apôtre Matthieu ; 10 août, martyre de saint Laurent ; 11 août, décollation de saint Euplos ; 12 août, mort par le feu des saints Photios et Anikétos ; 13 août, mort de saint Maxime ; 14 août, pendaison du prophète Michée ; 17 août, décollation de saint Miron ; 18 août, martyre des saints Floros et Lauros ; 19 août, saint André.

2. Mgr Sergij, *Polnyj mêsjaceslov Vostoka*, I, Vladimir, 1901, p. 89, 303-4, 548-87, etc. *Aa. Ss. Oct. X. Appendix*, J. Martinov, *Annus Ecclesiasticus Greco-Slavicus ; Sylloge kalendariorum*. Les synaxaires slaves des XIIe et XIIIe siècles sont ceux qui présentent le plus d'analogie avec la série de Tirnovo.

3. A trois exceptions près (8, 9 et 29 nov.) toutes les représentations de Tirnovo appartiennent au deuxième semestre de l'année (mars-août) ; ce n'est donc pas au ms. de la Vaticane que nous pouvons comparer notre suite de commémorations, mais à sa continuation, dans le ms. de Grotta-Ferrata et dans d'autres manuscrits, cités par le R. P. Delehaye, dans son édition critique du synaxaire de l'église de Constantinople. V. note 1.

4. Mgr Sergij, *Polnyj mêsjaceslov Vostoka*, I, p. 305.

Sainte Anne et Sainte Élisabeth. — Arrêtons-nous, enfin, devant les deux représentations des mères allaitant leur enfant, sainte Anne et Marie (fig. 20), sainte Élisabeth et Jean. Les deux mères sont représentées à mi-corps. Elles appuient leur enfant à demi fléchi contre leur sein gauche découvert ; les enfants le saisissent de leurs petites mains, et tendent leurs lèvres. Anne et Élisabeth sont enveloppées du maphorion, qui découvre seulement le sein, le visage et les mains. Marie porte le costume d'une grande personne. Les mères et les enfants sont nimbés (le nimbe de Jean est bleu pâle). De chaque côté d'Anne, on aperçoit deux cercles bigarrés ; aux côtés d'Élisabeth sont deux flammes.

FIG. 20. — Tirnovo. Quarante-Martyrs. Sainte Anne.

Ces deux images méritent notre attention, car Anne et Élisabeth ont été très rarement représentées dans leurs fonctions maternelles par les peintres du moyen âge.

Rappelons les rares exemplaires connus : 1° la fresque d'une niche de Sainte-Marie-Antique, où les deux saintes entourent la Vierge, et où toutes trois, debout, tiennent leurs enfants contre leur sein [1] ; 2° l'icone en mosaïque de Vatopédi (XII[e] s.) : sainte Anne, en pied, tient Marie contre sa poitrine [2] ; 3° une fresque de Santo-Pietro, au sud de Ruffano, dans l'Italie méridionale (XII[e] s.), où Anne est assise et orante, la Vierge sur les genoux [3]. Ailleurs, sainte Anne et sainte Élisabeth sont comprises dans le cycle des illustrations du récit apocryphe de l'enfance de la Vierge, tandis que nos représentations sont placées dans des niches au-dessus des portes et sont traitées comme des icones.

C'est aussi dans une série d'illustrations documentaires que nous trouvons, à la Péribleptos de Mistra, l'unique représentation de sainte Anne allaitant Marie enfant [4]. Les images de sainte Élisabeth allaitant son enfant n'existent point, semble-t-il, dans l'art byzantin. Il n'est donc pas niable que nos représentations sortent du cadre qui lui est habituel.

Pourtant l'image de la mère allaitant a eu ailleurs une diffusion considérable. Si épineuse que soit la question de l'origine d'une image religieuse, les sources du sujet qui nous occupe paraissent élu-

1. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, fig. 84 ; Kondakov, *Vierge*, I, p. 307-8. Il faut, peut-être, à cette représentation, en joindre une autre, à Saint-Silvestre de Rome (sous l'église Saint-Martin) : *Ibidem*, p. 342-4, fig. 235.

2. Kondakov, *Athos* (XII[e] siècle). Diehl, *Manuel*, p. 566 ; cf. une icone pisane (Pise, Musée, n° 16) : Kondakov, *Vierge*, III, p. 115.

3. Diehl, *Italie méridionale*, p. 87-88.

4. Voy. la Péribleptos de Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 128, 4).

cidées [1]. On sait, en effet, que les plus anciennes illustrations de la Bible, traitées dans une manière réaliste, représentent Ève allaitant son enfant [2]. Les récits apocryphes de l'enfance de Marie, de Jean-Baptiste et du Christ offraient aux artistes une occasion d'adapter cette image intime et réaliste à l'illustration du Nouveau Testament. L'histoire de la Vierge est à ce point de vue particulièrement explicite, car un passage du Protévangile de Jacques (ch. 6) met dans la bouche d'Anne un cantique qu'elle chante en allaitant la Vierge :

« ...καὶ ἔδωκεν αὐτῇ μασθόν· καὶ ἐποίησεν Ἄννα ᾆσμα Κυρίῳ τῷ Θεῷ λέγουσα· ᾄσω ᾠδὴν Κυρίῳ τῷ Θεῷ μου, ὅτι ἐπεσκέψατό με καὶ ἀφείλατο ἀπ' ἐμοῦ τὸ ὄνειδος τῶν ἐχθρῶν μου... Τίς ἀναγγελεῖ τοῖς υἱοῖς Ῥουβὶμ ὅτι Ἄννα θηλάζει ; ἀκούσατε, ἀκούσατε, αἱ δώδεκα φυλαὶ τοῦ Ἰσραήλ, ὅτι Ἄννα θηλάζει [3].

Ce passage se prête admirablement à l'illustration, et, en effet, nous connaissons un cycle d'images, inspirées par le récit apocryphe, où Anne allaitant Marie est représentée d'une façon qui rappelle les vieilles miniatures avec Ève (Péribleptos de Mistra). La formation de l'image analogue pour Marie avec Jésus et Élisabeth avec Jean a dû suivre le même chemin, quoique nous n'en connaissions que des représentations détachées du cycle historique et traitées avec la sérénité qui convient aux icones.

Ces images cérémonielles de la Vierge allaitant l'Enfant (auxquelles se joignent les deux peintures de Tirnovo), continuaient, d'ailleurs, une tradition de l'art antique. En effet, l'étroite parenté de conception artistique qui existe entre les groupes d'Isis allaitant Osiris, d'une part, et de la Vierge allaitant le Christ, d'autre part, est indéniable, quoiqu'il soit impossible de prouver la dépendance immédiate de l'image chrétienne à l'égard de ces modèles païens [4]. Somme toute, il semble que les représentations des trois mères allaitant reproduisent un modèle païen, dont les Apocryphes justifièrent l'utilisation.

On a cru, comme nous venons de le dire, que ce sujet, répandu dans l'art copte [5] et latin [6], ne fut pas adopté par les Byzantins, et on expliquait sa réapparition dans l'art slave du XIV[e] siècle par une

1. Kondakov, *Vierge*, III, p. 32 sq. ; *Vierge*, I, 18-25, 55, 240, 255, 257-58, etc. ; *Athos*, p. 173. P. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Égypte, de la Collection Fouquet*, I, Nancy-Paris-Strasbourg, 1921, p. XX, 13 sq. (cf. p. 16, une observation curieuse sur l'usage égyptien d'allaiter un enfant jusqu'à la naissance du suivant : le Christ est également représenté à l'âge de 2-3 ans) ; Grüneisen, *Art copte*, p. 94 ; Millet, *Évangile*, p. 627 sq. ; Lichačev, *Vierge*, p. 163 ; Wulff, dans *Milet*, publ. de l'Institut archéol. prus., sous la direction de J. Wiegand, vol. III, 1 ; p. 199 sq.

2. Bible de Moutier-Graschval, Br. Mus. add. 10546 (Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. XLIV).

Le sujet a dû être fréquemment traité. On le voit, dans les miniatures ottoniennes, appliqué à la représentation de deux mères, dans la foule des « cinq mille », nourris par le Christ : *Év. d'Otton III*, Monac. lat. 4453, fol. 163[v] (Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 38, Vöge, *Eine deutsche Malerschule*, fig. 4).

3. Leclerq, dans Cabrol, *Dictionnaire*, I, p. 2, 2163-4, s.v. « Anne ».

4. Toutefois, M. Perdrizet, dans *Les terres cuites grecques d'Égypte*, a montré, en se basant sur l'étude des cultes populaires de l'Égypte hellénistique, comment la vénération de l'Isis allaitant Harpocrate, pouvait renaître dans le culte de la Vierge qui tend son sein à Jésus. V. aussi Grüneisen, *Art copte*, p. 94 ; A. Foucher, *La Madone bouddhique*, dans les *Mon. Piot*, XVII, 1909, p. 255, pl. XVIII et XIX.

5. Fresque de Baouît (Kondakov, *Vierge*, I, p. 297, fig. 160), de Saqqarah (Quibbel, *Excavations at Saqqarah*, Le Caire, 1908, pl. XL-XLI), stèle provenant de Medinet-el-Faïoum (Wulff, *Beschreibung d. chr. Bildwerke*, III, 1, p. 36, n° 79), miniatures coptes des IX[e] et X[e] siècles : Br. Mus. 7021, fol. 1 (Grüneisen, *Art copte*, pl. XLV) ; coll. P. Morgan, 50, frontispice (*ibidem*).

6. Le sujet paraît avoir été connu en Occident depuis les premiers siècles chrétiens. On le reconnaît quelquefois dans une fresque des catacombes de Priscille : Wilpert, *Katakomben*, pl. 81 ; il revient plus tard dans une série d'œuvres, à partir du VIII[e] jusqu'au XIV[e] siècle. V. la liste de ces monuments dans Millet, *Évangile*, p. 627-629.

influence des tableaux italiens, ou par des copies de vieux modèles orientaux [1]. Pourtant, plusieurs indications semblent en contradiction avec cette thèse. Un sceau du métropolite de Cyzique [2], une miniature dans le Physiologus de Smyrne [3], une fresque de Latmos [4], nous fournissent des représentations byzantines de la Vierge allaitant.

Nos peintures purement byzantines de 1230, bien qu'elles figurent d'autres mères que la Vierge, prolongent cette série de monuments, en la rapprochant chronologiquement des Vierges allaitant serbes et russes, du XIV[e] siècle, et que Kondakov croyait d'origine italienne [5].

Les détails des images sont très probants à cet égard. Kondakov avait montré le travail de transformation qui s'est fait, en Italie, dans l'iconographie chrétienne primitive des mères allaitant. L'Enfant n'est pas assis, mais étendu ; il n'a plus quatre à cinq ans, mais devient un enfant à la mamelle ; son costume qui était celui d'un adulte est remplacé par une courte chemise. Chez la mère, le voile qui enveloppe la tête laisse la poitrine à demi découverte. Ce voile, enfin, est bordé d'un galon et souvent les cheveux s'en échappent [6]. Or, nous ne retrouvons aucun de ces détails dans nos peintures. Comme dans les fresques et les miniatures coptes, les mères sont serrées étroitement (à la syrienne) dans leur maphorion : les enfants sont habillés comme de grandes personnes et leur âge est loin d'être celui d'un enfant à la mamelle. Enfin l'expression du visage, les gestes, la personne tout entière ont une rigidité orientale qui ne correspond pas au caractère intime du sujet. Nous pouvons dire à coup sûr que ces représentations ont été introduites dans les peintures des Quarante-Martyrs par un chemin qui, parti de l'Orient chrétien, passe par Byzance, sans sortir du monde orthodoxe.

Une remarque confirme cette opinion.

Aux côtés d'Élisabeth, deux flammes s'échappent du bord inférieur de l'encadrement, deux taches rouges en forme de poire, avec des langues de feu, qui partent d'un noyau central, et sont peintes directement sur le fond. Aucun monument contemporain de la peinture tirnovienne ne nous fournit ici de comparaison. On pourrait croire qu'il s'agit simplement de couvrir un espace vide de la paroi. Mais il existe à Rome, dans l'abside de l'église de Sainte-Agnès, une mosaïque du VII[e] siècle qui représente sainte Agnès avec, à ses pieds, un glaive — instrument de son supplice — et, de chaque côté, une flamme tout à fait semblable aux nôtres [7]. L'explication qu'en donne de Rossi nous paraît heureuse, c'est « l'indizio.... della sua morte gloriosa ». Selon toute vraisemblance, celles de Tirnovo symbolisent la mort glorieuse du Précurseur. Ces flammes de chaque côté de la tendre image de la Maternité doivent rappeler le rôle futur de l'enfant dans l'histoire de la Rédemption [8]. La forme exception-

1. Kondakov, *Vierge*, III, p. 32 sq. ; Lichačev, *Vierge*, p. 162 sq. ; Millet, *Évangile*, p. 627 sq.
2. Lichačev, *Vierge*, fig. 370-1, p. 163.
3. Strzygowski, *Physiologus*, pl. XXVII.
4. Wulff, dans *Milet* (éd. Weigand), III, 1, fig. 122. Il faudrait peut-être, citer encore, à côté de ces monuments byzantins, une icone du Mont-Sinaï, qu'on date du XIII[e]-XIV[e] siècle : *Zeitschr. f. christl. Kunst*, 1911, fig. 2, p. 302 sq.
5. Kondakov, *Vierge*, III, p. 38.
6. *Ibidem*, p. 37 sq. On y trouvera une série de représentations de la Vierge allaitant : des primitifs italiens et des icones tardives serbes et russes qui sont des copies de modèles italiens (fig. 22 sq.). V. aussi : Lichačev, *Vierge*, fig. 42, 43, 366, 367 ; Venturi, *Storia*, V, fig. 676, 741, 746, 818. Cf. Millet, *Évangile*, p. 628-9.
7. Rossi, *Musaici cristiani*, cahier I, fasc. 3-4, p. 12.
8. Il est peut-être permis de mettre en rapport ces flammes qui entourent saint Jean-Baptiste à Tirnovo et les deux chandeliers monumentaux qui brûlent des deux côtés d'un Baptême, sur un ivoire du IV[e] ou du V[e] siècle au Brit. Mus. : Dalton, *Catalogue*, n° 9, p. 7.

nellement archaïque que revêt ce symbole paraît intéressante pour notre démonstration. Ces mères allaitant leur enfant, et tous les détails qui les accompagnent, sont autant de motifs inattendus qui plongent leurs racines dans une lointaine tradition orientale, et que Byzance a conservés avec tant d'autres de la même origine.

Si mauvais que soit l'état des peintures, avec leurs couleurs égratignées par les visiteurs, dégradées par les pluies, il suffit d'en connaître une partie pour pouvoir porter un jugement d'ensemble sur le style. En effet, quelques personnages, deux ou trois draperies, autant de fragments de paysages bien conservés que nous avons pu étudier sur place, nous permettent de les caractériser.



Fig. 21. — Tirnovo. Quarante-Martyrs. Archange Michel.

L'archange Michel (8 nov.) (fig. 21), Jean Chrysostome (8 mai) et le Christ de la Transfiguration (fig. 22), sont les meilleurs morceaux pour l'étude des corps et des draperies. Partout les proportions sont légèrement exagérées, jusqu'au point seulement où cette exagération est encore un embellissement, une élégance, non une difformité. La même recherche de l'élégance se remarque dans les attitudes : un peu plus appuyées, elles deviendraient grotesques. Ainsi l'archange Michel se tient debout, s'appuyant sur la jambe gauche et retenant la jambe droite en arrière. Son torse se tourne d'un mouvement naturel vers la gauche, mais la tête est tournée à droite, le regard porte sur la main qui tient le bâton. Jean est représenté de trois quarts, marchant. Il incline la tête et les épaules sur le livre des Évangiles qu'il tient devant sa poitrine. Le Christ est presque de face, une des jambes fermement fixée sur le sol et l'autre ramenée en arrière, et cette attitude donne, ici aussi, une impression de grâce recherchée mais non maniérée. Cette ligne sinueuse du corps, dans ces trois figures, leur mouvement de marche, le geste léger des bras, les inclinaisons contrariées du torse et de la tête, enfin, les proportions un peu allongées, font une silhouette onduleuse et équilibrée telle que nous l'observons dans les tableaux byzantins du XI[e] siècle et que nous la retrouvons, transformée, au XIV[e] siècle.

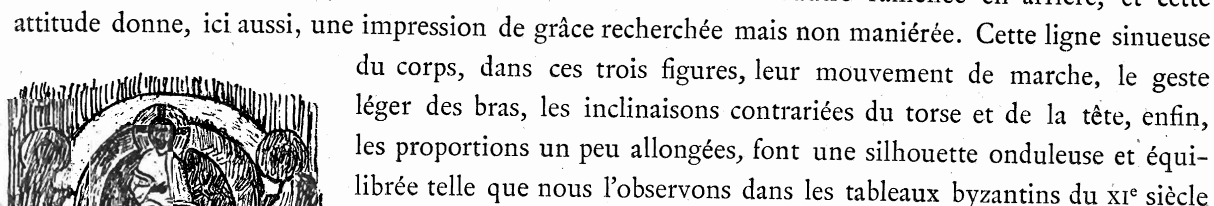


Fig. 22. — Tirnovo. Quarante-Martyrs. Transfiguration.

age : Après 1230

Étant datés de 1230, les personnages de nos décorations sont plutôt du style du XII[e] que du XI[e] siècle. La petitesse des têtes et des extrémités, l'étroitesse de toute la personne, les rapprochent plutôt des fresques de Bačkovo, de Kiev (Sainte-Sophie), des mosaïques de la Sicile, que de Daphni. En tout cas, elles se rattachent à l'art immédiatement antérieur plus qu'à l'art immédiatement postérieur : les personnages sont pleins de la noblesse, de l'équilibre de ces modèles de l'antiquité classique que l'art byzantin imita aux XI[e] et XII[e] siècles. Elles se placent, d'après le style, entre l'art de Daphni ou de Bačkovo et les peintures du XIV[e] siècle.

La rondeur de certains jeunes visages de femmes et l'épaisseur des extrémités rattachent aussi ces images à la tradition des monuments byzantins du XI[e] et du XII[e] siècle, pénétrés du sentiment antique. Les têtes de martyrs et de saints barbus sont sensiblement plus amincies. Elles sont sillonnées de rides ; parfois le front élevé et chauve en est couvert. Ces visages ascétiques sont peints dans le style sévère des images monastiques du XII[e] siècle. Les draperies sont traitées dans le même esprit : les

tissus plissés enveloppent le corps entièrement, dessinant seulement les parties saillantes. Le dessin compliqué et varié de ces plis reste encore loin des draperies purement décoratives de la peinture du XIVe siècle, et demeure dans la tradition des modèles antiques. A cet égard aussi, le style de nos peintures hésite donc entre les formes du XIIe et celles du XIVe siècle avec une préférence pour le XIIe.

Le paysage architectural est complètement absent. Les petits édifices sont extrêmement simplifiés. Par contre, les monticules représentés par un contour clair rempli par une teinte uniforme, sont tout à fait dans l'esprit des fresques du XIIe siècle (voy. par ex., Bačkovo, Neredica, Staraja Ladoga, etc.), et sont opposés à la conception architecturale des blocs de rochers modelés que nous voyons régner à partir du XIVe siècle. Les bandes ondulées de terrain, avec des brins d'herbe à leur extrémité supérieure, qui se répètent dans toutes les scènes, constituent les traits caractéristiques de l'art byzantin au XIe et au XIIe siècle, particulièrement dans les miniatures [1].

Ainsi, le style de l'église des Quarante-Martyrs est, à tous égards, celui qui nous rappelle le mieux l'art byzantin du XIIe siècle. Pourtant, si nous avons séparé ce monument des œuvres proprement byzantines du XIIe siècle qui se trouvent en Bulgarie, ce n'est pas uniquement à cause de la nationalité des peintres. Il est un autre signe distinctif, beaucoup plus important : les peintures byzantines du type de Bačkovo sont de véritables fresques ; les peintures murales de l'église des Quarante-Martyrs et toutes les peintures postérieures sont faites à la détrempe [2]. Il n'est d'ailleurs pas question d'un simple passage d'une technique à une autre : de nouvelles conditions techniques entraînent de nouveaux problèmes importants pour l'art.

Les fresques sont peintes sur la chaux humide. Pressé par l'enduit qui sèche, le peintre se dépêche avant tout de couvrir l'espace entier qu'il a devant lui. Rapidement absorbée par le mur, la couleur étendue sur la chaux ne se prête plus à un mélange quelconque destiné à obtenir des nuances nouvelles ; les touches ne doivent pas être posées les unes sur les autres. Ces conditions déterminent jusqu'à un certain point la tâche du peintre. Le nombre des nuances se réduit au minimum ; le modelé n'est possible que par l'emploi de la chaux (à l'état pur ou légèrement teintée) que l'on étend sur le mur déjà séché, et qui, avec ses tons blanc, jaune-pâle, rose-pâle, etc., sert à indiquer d'une manière conventionelle les parties saillantes et éclairées de l'objet. Une pareille méthode ne peut donner l'impression d'un espace supérieur à la profondeur du bas-relief, en tant que la profondeur est rendue par l'opposition des tons clairs et obscurs, c'est-à-dire par les moyens purement coloristes. La peinture qui se sert de produits adhésifs, comme la peinture à la détrempe, ne connaît pas ces infirmités et donne à l'artiste toutes les possibilités. Il travaille sans hâte sur une paroi sèche, et peut par conséquent développer son sujet comme il lui plaît. La couleur reste à la surface, gagne en éclat, et permet toutes les combinaisons. Toutes les variétés de nuances sont possibles, et cette facilité permet à son tour n'importe quels effets de clair-obscur, n'importe quel modelé, et toutes les imitations que l'on voudra de l'objet réel.

Passer de la pure fresque à la technique de la détrempe, c'est abandonner la peinture plate et purement décorative pour des images ayant une valeur par elles-mêmes, et qui se détachent du plan de la

1. V. notes 1 et 2 de la page 102.
2. L'analyse chimique des couleurs a révélé la présence d'une matière collante, probablement du tannin.

paroi, tantôt en relief, tantôt en profondeur, et représentent des personnages et des objets qui se rapprochent du réel. Les maîtres du moyen âge n'ont pu, évidemment, mettre en valeur tous les avantages que leur offrait la technique de la détrempe, appliquée à la peinture monumentale, mais ils en profitèrent quand même. D'ailleurs, en s'écartant de la technique de la fresque byzantine des XIe et XIIe siècles, et en s'adonnant à la pratique de la détrempe, les artistes du XIIIe siècle ne créèrent rien de nouveau. Sans parler des peintures romaines, coptes, cappadociennes, qui sont, pour la plupart, faites à la détrempe, les artistes de tous les siècles se servaient continuellement d'une méthode semblable pour les miniatures. L'emploi de procédés techniques analogues à ceux des illustrations des manuscrits donna partout des résultats comparables à l'aspect des miniatures : la décoration de l'église des Quarante-Martyrs et toutes les décorations du même type, à Tirnovo et à Boiana, ressemblent à une collection de miniatures agrandies et placées sur les murs, comme nous l'avions déjà constaté pour les illustrations du synaxaire. Pour l'histoire de l'art balkanique, l'apparition de ce nouveau type de peinture est un moment important, parce que, depuis cette époque jusqu'à la fin du moyen âge (qui se prolonge, dans les régions où nous sommes, jusqu'au XVIIIe siècle), il ne cessa jamais d'être en vigueur.

Les couleurs épaisses et éclatantes de l'église des Quarante-Martyrs ne peuvent se comparer aux tons clairs et transparents d'une œuvre comme celle de Bačkovo. On admire aussi la richesse des nuances surtout dans le vert sombre, cerise, rouge, brun, qui sont les couleurs des vêtements, des architectures, des accessoires, des montagnes, se détachant sur l'indigo sombre des murs.

Ce n'est que plus loin, quand nous parlerons d'un monument issu de la même école que la décoration des Quarante-Martyrs, mais d'une exécution incomparablement supérieure (Boiana), que nous nous ferons une idée plus exacte de la valeur artistique de ce procédé coloriste. Mais ici déjà, dans cette esquisse négligée, nous découvrons tel détail expressif qui est lié au naturalisme coloriste de l'ensemble. Dans certains cas (Moïse et Jean dans la Transfiguration, le prophète Michée et, semble-t-il, l'ange du milieu dans l'Hospitalité d'Abraham), les modelés des vêtements ne sont pas obtenus par le moyen ordinaire des « lumières » blanches, mais par une couleur complémentaire : des plis d'un vêtement bleu pâle sont marqués en rouge ! Nous savons que ce procédé, extrêmement répandu dans l'art du XIVe siècle, dans les Balkans, en Russie, est fort ancien et dû, en somme, à une idée naturaliste, s'efforçant de rendre le reflet d'un tissu soyeux pourpre qui, sur la cassure du pli, passe à la couleur complémentaire. Ce procédé, pratiqué encore dans l'art hellénistique [1], s'est perpétué dans la peinture byzantine [2] et latine [3], et nous le retrouvons sous une forme singulière et déformée, dans les amusants tissus rayés des miniatures mérovingiennes [4], irlandaises [5], carolingiennes [6], bénédictines

1. Chronique alexandrine, éditée par Strzygowski, *Alexandr. Weltchronik*, pl. VIIr, p. 187.
2. Mosaïques à Saint-Démétrios de Salonique : Uspenskij, *Mosaïques Saint-Démétrios*, pl. II et III ; mosaïques de la Παναγία Ἀγγελλόκτιστος : Schmit, dans les *Izvêstija B. A. I. v K.*, XV, 1911, pl. sans numéro.
3. Fresque de Sainte-Marie-Majeure (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 162, 183) ; de Saint-Clément (*ibidem*, pl. 210) ; de Sant' Angelo in Formis ; mosaïques de Saint-Venance au Latran (Kondakov, *Vierge*, I, 321).
4. A. Bastard, *Peintures*, vol. III, Év. de saint Médard de Soissons (Visitation) ; vol. VII, Commentaire sur l'Écriture Sainte, de l'abbaye Saint-Sever en Gascogne ; vol. II, Sacramentaire de Gelone, etc. V. aussi la Bible de Farfa, d'origine probablement espagnole.
5. Westwood, *Fac-similés*, pl. 12, 13 (Év. de Lindisfarne), pl. 24 (Livre de prières de l'évêque d'Aethelwold et Év. de la cathédrale de Durham), pl. 23 (Év. de saint Chad, à la cathédrale de Lichfield), pl. 25 (Év. de Mac Reyol).
6. Certains mss. édités par Bastard (v. note 4) sont de l'époque carolingienne. On pourrait y joindre Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. CVIII et CIX.

(du Mont-Cassin) [1], arméniennes [2], balkaniques populaires [3]. Nous notons dans l'église des Quarante-Martyrs ces tissus obtenus par des couleurs complémentaires surtout parce qu'il est intéressant de rencontrer ce procédé dans une œuvre qui, par le style et l'iconographie, appartient à l'art byzantin du XII[e] siècle, où jusqu'ici, — à notre connaissance du moins, — il paraissait ignoré. D'autre part, en employant ce procédé et quelques autres, le peintre tirnovien, et avec lui toute l'école bulgare qui devance au moins d'un demi-siècle l'éclosion de l'art balkanique, nous fait pressentir son avenir.

Résumons notre analyse. Nous avons vu que, d'après leur style et leur iconographie, les représentations de l'église des Quarante-Martyrs appartiennent à l'art byzantin. C'est un ensemble exécuté sur des modèles du XII[e] siècle. L'usage de la technique à la détrempe fait penser à des copies de miniatures. La présence des illustrations du synaxaire confirme cette conclusion. En appliquant à la peinture monumentale les procédés de la peinture de chevalet, notre monument rompt avec l'art de la fresque byzantine du XI[e] et du XII[e] siècle, malgré l'origine byzantine incontestable de ses sujets et de ses formes. Pour cette même raison, notre décoration datée de 1230 marque le début de la peinture monumentale telle qu'elle se pratiquera du XIV[e] au XVII[e] siècle dans les pays orthodoxes. Dans l'iconographie du synaxaire et de la Dormition, nous avons également trouvé des signes annonçant le développement futur de l'art balkanique. Il faut y joindre aussi les draperies modelées au moyen des couleurs complémentaires, et le thème des Saintes Mères allaitant leur enfant. Rappelons-nous toutefois que ces modelés étaient depuis longtemps répandus dans diverses régions du monde chrétien, et que les mères allaitant offrent, précisément, dans nos exemplaires, des détails fort archaïques.

2. Chapelles de la « Trapesica » à Tirnovo.

L'idée que nous pouvons nous faire de l'école de peinture tirnovienne d'après la décoration de l'église des Quarante-Martyrs est complétée par des fragments de peinture murale conservés dans une série de chapelles, à « Trapesica » — un des deux châteaux-forts de l'ancienne ville de Tirnovo [4]. Le nom même de Trapesica fait prévoir la forme de la colline, à sommet large et plat, sur lequel s'élevait ce château fort, et qui permettait la construction d'un nombre considérable d'édifices abrités derrière un mur d'enceinte. La Trapesica englobait tout un quartier de la capitale

1. Exultet de Fondi (édition, pl. 8), Exultet de Gaète I (édition, pl. 2), Synaxaire Monte-Cassino (édition, pl. 10, 12, 18); *Regestum* à Sant' Angelo (édition, pl. 2, 4); Homélies : Monte-Cassino cod. 109, 25 (édition, pl. 1, 2).

2. Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. IX-XIII.

3. Év. dit « du pope Dobrejšo », XIII[e] siècle, à la Bibl. de Sofia (v. notre article : *Do-istorija bolgarskoj živopisi*, dans le *Sbornik v čest na Vasil N. Zlatarski*, Sofia, 1925) et plusieurs autres ms. non édités.

4. Ces deux châteaux forts, qui se faisaient face, devaient être les monuments caractéristiques de l'ancienne Tirnovo. Ils frappèrent l'imagination des gens du moyen âge, comme le prouvent les deux faits suivants. Parmi les dizaines de miniatures du XIV[e] siècle qui accompagnent la traduction bulgare de la chronique de Manassès (Vat. Slav. 2), l'unique illustration qui s'inspire de la vie réelle bulgare est celle où l'on voit la représentation de la capitale, Tirnovo : pour en donner une idée le peintre représenta, l'une vis-à-vis de l'autre, deux collines, surmontées de châteaux.

Un manuscrit serbe du XIV[e] siècle de la *Hof-Bibliothek* de Vienne s'explique les noms des zodiaques par les noms de pays et de villes. En face des Gémeaux, il met Tirnovo : близ'ньць трьново. V. Stroev, *Opisanie pam. slav.-rus. liter.*, p. 125-6. P. Syrku, *K istorii ispravlenija knig v Bolgarii v XIV věkě*, Saint-Pétersbourg, 1899, p. 551.

bulgare à l'époque de sa floraison, c'est-à-dire entre la fin du XII[e] et la fin du XIV[e] siècle. Ruinée lors de la prise de Tirnovo par les Turcs (1394), la Trapesica resta déserte jusqu'à notre époque, où des fouilles, malheureusement très peu soignées [1], mirent au jour les restes de constructions qui avaient survécu à la destruction turque et aux injures du temps. Ce ne sont, en effet, que des fondements ou des murs, qui ne s'élèvent guère plus haut que deux mètres au-dessus du sol, des fragments des murs d'enceinte et des entassements de pierres. Il est donc impossible de restituer ni le plan du quartier, ni les formes de la majorité des édifices de destination militaire ou civile. Seule, la forme consacrée des églises permet de reconnaître les constructions destinées au culte.

On est étonné au premier moment de trouver, sur cet espace limité du sommet de la Trapesica, les ruines de dix-huit chapelles. Toutes de grandeur peu considérable et construites suivant le même plan : nef unique, abside en saillie, avec quelques variations insignifiantes (largeur de la nef, présence ou absence du narthex et d'une galerie extérieure), elles remplissaient, dans l'ancienne ville, le rôle de ces petits *parekklisia* qu'on rencontre à chaque pas dans les villes grecques actuelles. Construits au coin d'une rue, sur une place publique minuscule, dans un espace vide au fond d'une cour intérieure un peu plus spacieuse, les *parekklisia* (par exemple, à Mésembrie, à Arbanassi, à Stanimaka) sont dûs à la piété de personnes privées, de confréries, d'habitants d'une même rue ou d'un même quartier. Trapesica devait avoir eu un aspect analogue à celui de ces villes grecques; ruelles étroites et tortueuses avec des édifices entassés l'un sur l'autre et des nombreuses chapelles, dont les façades différaient à peine des constructions civiles environnantes. Les chapelles de cette citadelle de Tirnovo servaient apparemment à la classe militaire, aux princes, aux magnats, aux bojars bulgares, qui habitaient les châteaux forts de Tirnovo, tandis que les citadins et la populace se pressaient dans la ville basse. Quelques-unes de ces chapelles ont été élevées pour servir de sépulture : en effet, on a trouvé des tombeaux dans leur narthex, et, sur les murs auprès de ces tombeaux, des portraits peints qui représentaient les personnages enterrés sous le dallage. Ces portraits de prince et de hauts dignitaires avaient été exécutés en même temps que la décoration de l'édifice, ce qui prouve que, dès leur fondation, les chapelles en question avaient été conçues comme des mausolées.

Sur les dix-huit chapelles de la Trapesica, quinze ont conservé des fragments de leur décoration peinte. La situation de ces édifices, ainsi que l'usage auquel ils étaient destinés, nous donnent le droit de considérer *à priori* ces peintures comme des œuvres du XIII[e] et du XIV[e] siècle, et de les classer parmi les monuments de l'art aristocratique du deuxième empire bulgare. Le caractère même de ces œuvres justifie complètement notre supposition.

A part une chapelle, où l'on a trouvé quelques restes de mosaïques [2], toutes étaient décorées de peintures à la détrempe. L'état de conservation ne permet que l'étude de la décoration du bas des

1. Fouilles exécutées sous la direction de M. Seure. Aucun compte rendu de ces fouilles n'a été publié. Les objets trouvés ont été transportés au Musée de Sofia, mais les conditions, dans lesquelles ils ont été trouvés sont à peu près inconnues. Les ruines des chapelles n'ont pas été protégées à temps (quelques années plus tard le musée de Sofia les fit couvrir de sortes d'auvents), ce qui explique l'état déplorable, dans lequel elles se trouvent maintenant. V. sur ces chapelles et leurs peintures la description de V. Dimov, *Razkopkitě na Trapezica v Trnovo*, dans les *Izvestija B. A. D.*, V, Sofia, 1915, p. 112-177.

2. Kr. Mijatev, *Mozaïki ot Trapezica*, dans les *Izvěstia B. A. I.* I, 2, Sofia, 1924, p. 163-177.

murs, où l'on voit des fragments isolés de saints, qui s'alignent en longues rangées, ou bien des ornementations qui imitent en couleurs des revêtements de marbre. Leur technique excellente et leur valeur esthétique assignent à ces peintures une place à côté de la décoration de Boiana (v. plus loin). Elles témoignent de la supériorité artistique de l'école de peinture de Tirnovo.

Voici d'ailleurs les représentations les plus curieuses parmi les peintures conservées.

Chapelle N° 3[1]. Une rangée de saints guerriers s'aligne le long du mur nord[2].

Chapelle N° 6. On distingue une série de saints guerriers au bas du mur ouest, et des saints évêques dans le demi-cercle de l'abside. Les évêques sont représentés de trois quarts, élevant les bras vers le ciel; leurs chasubles (φαιλόνια) sont décorées d'un dessin en damiers. Sur tous les murs, court, au-dessous des figures, une bande de peinture qui imite des incrustations en marbres polychromes[3].

Chapelle N° 8. Elle comprend deux nefs, construites à des époques différentes. La nef sud, plus ancienne, conserve des fragments insignifiants de sa peinture primitive. Une deuxième couche de chaux, qui est commune à toutes les parties de la chapelle, porte des représentations plus importantes: des saints évêques, dans l'attitude de ceux de la chapelle N° 6, se voient dans l'abside; deux guerriers dans la nef, tournés l'un vers l'autre, prient Dieu, ayant déposé à terre leur bouclier et leurs armes; enfin une série de très belles incrustation slonge le bas des murs. Parmi les imitations de l'*opus alexandrinum*, notons : *a*) des ronds inscrits dans des carrés, *b*) des losanges aux coins coupés, disposés sur un champ foncé, *c*) des ronds et des losanges, alternant avec des rectangles, *d*) un grand rond, accompagné de quatre plus petits et inscrit dans un carré. Chaque partie de ces combinaisons de figures géométriques est d'une couleur spéciale ; les diverses espèces de pierres sont indiquées par des ronds, des traits, des zigzags, qui varient suivant le cas[4].

Chapelle N° 10. Des fragments considérables de deux saints guerriers se sont conservés sur le mur ouest. Un des boucliers est remarquable à cause de sa forme triangulaire et de la représentation d'un lion héraldique, entouré de perles et de pierreries. Il convient également de noter le dessin très fin et soigné des ornementations tissées sur les *anaxyrides* : lis jaunes entourés de losanges bruns. Dans le narthex, on distingue des figures de saints moines et de guerriers[5].

Chapelle N° 11. Des fragments de portraits se sont conservés dans le narthex. On voit les pieds de plusieurs figures, chaussés de pourpre rouge, et posés sur de petits tapis rouges; plus haut, on remarque les parties inférieures de vêtements rigides et lourds, parsemés de perles et de pierres précieuses. D'après ces détails, il semble que les portraits représentaient des princes, sinon des tsars bulgares. Dans la nef se voient quelques figures de saints; dans une niche, trois saints en habits de patriciens ; sur le mur nord — et encore visibles récemment —, cinq personnages en longs vêtements abondamment ornés d'or et de pierreries. Enfin dans l'abside sont les saints évêques traditionnels, et une bande de toile suspendue le long du mur[6].

1. Nous indiquons les chapelles sous les numéros qui leur ont été donnés lors des fouilles. V. Dimov, *Razkopkitê na Trapezica v Trnovo, passim*.
2. V. Dimov, *Razkopkitê na Trapezica v Trnovo*, p. 123-125, fig. 76.
3. *Ibidem*, p. 126-130, fig. 79-84.
4. *Ibidem*, p. 130-137, fig. 86-93.
5. *Ibidem*, p. 138-138, fig. 95-97.
6. *Ibidem*, p. 140-144, fig. 98-106.

Chapelle N° 13. Elle est certainement la plus importante, par ses qualités artistiques comme par son exécution soignée. Dans le narthex, sur le mur nord qui longe les tombeaux pratiqués sous le plancher, on distingue des portraits de personnages en vêtements princiers. L'un d'eux a des habits de couleur olive; deux autres portent des dalmatiques rouges avec le loros. Sur le tissu pourpre se détachent des aigles dorés (jaunes), les uns bicéphales, les autres monocéphales, avec un nimbe bleu-de-ciel autour de la tête. Les trois princes posent les pieds sur de petits tapis rouges.

Sur le mur sud du narthex est représenté un curieux triptyque, dont le sujet est obscur. A l'intérieur de trois arcs on voit trois figures semblables, toutes vêtues de sortes de tuniques blanches, avec des bordures ornementées au col et au bord inférieur, et chaussées de souliers rouge-framboise. Le personnage de l'arc central est debout, les deux autres sont assis et tournés vers le centre de la composition.

Dans la nef, la partie inférieure des trois murs — le quatrième étant occupé par l'abside — est consacrée uniquement aux images des saints guerriers, dont le nombre s'élève à quatorze (pl. VII, a-c). Il serait fatigant de les décrire l'une après l'autre, mais, sur place, on éprouve un vrai plaisir à s'attarder devant chacune de ces figures qui sont d'une grande beauté. Les qualités esthétiques de ces œuvres ne souffrent point de l'iconographie traditionnelle qui les enveloppe. On trouve, en effet, les attitudes d'usage : le guerrier s'appuie sur son bouclier, posé par terre, ou sur sa lance ; ou bien il remet son épée au fourreau, il se touche le pied du bout de l'épée, il enfonce la lance dans le sol. L'habileté de l'artiste de la Trapezica lui a permis de vivifier ces schémas et de rendre le naturel et l'harmonie à des motifs vieux de plusieurs siècles. Les guerriers sont sveltes et un peu allongés, ce qui augmente, comme dans l'église des Quarante-Martyrs, la grâce raffinée de ces images. Mais c'est surtout dans la représentation minutieuse des détails de l'armure et du costume, dans les variations qu'il sait leur donner, que l'artiste de la chapelle déploie un art vraiment supérieur. Ainsi il dessine avec une attention surprenante des broignes, des cuirasses de différentes formes, des « ailes » (πτέρυγες) de dessins variés, des tuniques de couleurs éclatantes ou tendres. Des manteaux blancs, verts, rouges se drapent en plis harmonieux, noués ou attachés de façon originale. Des pantalons collants de toutes nuances sont décorés de dessins divers. Enfin, les bandelettes des chaussures portent des nœuds de formes différentes. Le peintre témoigne partout d'une connaissance des habits réels, et de la façon de les porter, qu'on ne trouve que très rarement chez les auteurs des œuvres d'art byzantines. Sa technique et son instinct des harmonies de couleurs sont également remarquables. A côté de Boiana (v. plus loin), cette série de saints guerriers appartient aux chefs-d'œuvre de l'école tirnovienne, et peut-être au nombre des meilleures pièces de la peinture byzantine.

Pour compléter notre description de cette décoration, ajoutons que l'abside porte, comme ailleurs, des figures de saints évêques, et que des ornementations couvrent les pilastres[1].

Chapelle N° 14. On voit, dans le narthex, une bande d'imitation de marbre et, au-dessus, des figures de saints. Dans la nef, quelques martyrs en habits de patriciens (tuniques richement décorées et manteaux avec le tablion) occupent le mur nord, tandis que, dans la partie nord du mur ouest, c'est-à-dire à leur place consacrée dans les décorations des XIVe-XVe siècles, apparaissent les images

1. Dimov, *Razkopkitê na Trapezica v Trnovo*, p. 147-156, fig. 108-120.

de Constantin et d'Hélène. Les images de ces deux saints sont remarquables par le soin apporté à la représentation des insignes impériaux. En effet, l'impératrice Hélène (dont l'image est mieux conservée) porte non seulement la dalmatique et le loros, mais aussi cette pièce en forme d'écusson, attachée à la dalmatique et qu'on appelait le « thorakion » (θωράκιον). Les deux saints posent leurs pieds sur les petits tapis de cérémonie[1].

Les chapelles N°s 2, 4, 5, 9, 15, 16, 17 présentent des fragments de peintures moins considérables[2], mais qui nous sont précieux comme témoignages de l'activité artistique à Tirnovo. Sur les quatorze chapelles décorées (ou quinze si on compte la chapelle ornée de mosaïques), la moitié seulement peut nous fournir des indications sur l'époque de l'exécution. Mais, si la date des décorations trop mal conservées nous échappe, les indications données par les autres nous semblent suffisantes pour marquer leurs rapports réciproques et les liens qui les unissent à des monuments datés, comme l'église des Quarante-Martyrs à Tirnovo et l'église de Boiana.

Quelques traits communs à la décoration de toutes ces chapelles peuvent servir de base pour caractériser l'art pictural de Tirnovo. Ainsi la technique de la « détrempe » revient dans tous ces monuments, et les unit aux peintures de l'église des Quarante-Martyrs. Comme dans cet ensemble de 1230, on est frappé partout à la Trapezica par les couleurs fraîches et nourries et par la richesse de la palette. La profondeur des tons indigo, olive, brun-foncé, pourpre, donne un éclat particulier aux nuances claires, au rose, au bleu-de-ciel, au vert-émeraude, au blanc d'une pureté remarquable. On peut dire que la technique de la détrempe et cette gamme de couleurs appartiennent d'une manière constante à la peinture tirnovienne.

D'autre part, les artistes de la Trapezica montrent une tendance importante de leur art, dans leur application — partout où nous pouvons le vérifier — à représenter avec une exactitude remarquable les détails des vêtements réels, et les armes qu'on devait porter à l'époque où furent exécutés les monuments de Tirnovo. Ces peintres paraissent avoir une prédilection pour ce réalisme des détails, et à ce point de vue ils nous annoncent le goût qui préside au plus bel ensemble décoratif de Bulgarie, la peinture de Boiana (1259). Les décorations de la Trapezica, d'ailleurs, nous fournissent un autre élément important que nous aurons l'occasion de retrouver à Boiana : ce sont les rangées de saints guerriers que nous voyons dans les chapelles N°s 3, 6, 8, 10, 11, 13, et qui, dans le dernier de ces monuments (le seul où l'état de conservation nous permet d'étudier une longue série de peintures), occupent, au nombre de quatorze figures, la partie inférieure de tous les murs, sans laisser place à aucun représentant des autres χοροί des saints. Cette vénération spéciale des saints militaires s'explique sans doute par une préférence des personnages qui avaient commandé les décorations des chapelles pour les « grands martyrs » et les saints patrons des guerriers et des gouvernants, qu'étaient saint Georges, saint Démétrios, saint Procope, saint Théodore Stratilate et saint Théodore Tiron, saint Nestor, saint Mercure et d'autres encore. En voyant ces rangées de saints militaires, on pense immédiatement à des commandes princières ; et en effet l'emplacement des chapelles, dans un château fort, et les sépultures, dans les narthex, accompagnées de portraits de tsars, de princes ou de dignitaires

1. Dimov, *Razkopkitě na Trapezica v Trnovo*, p. 156-160, fig. 121-125.
2. *Ibidem*, p. 122-123, 125, 126, 137, 160-162, fig. 75, 77, 78, 94, 127, 128.

de la cour de Tirnovo, ne laissent aucun doute à ce sujet. Qu'on se souvienne que l'empereur Nicéphore Phocas invoquait les saints guerriers au commencement des batailles et que leurs images étaient représentées sur les étendards byzantins[1] ; qu'on se rappelle aussi que le tsar Ivan-Assen II dédia l'église qui devait commémorer sa victoire de la Klokotnica (1230) aux quarante Martyrs soldats à l'aide desquels il avait réussi à vaincre les Grecs[2]. C'est d'après la même idée, en considérant les saints soldats comme les patrons célestes de son empire et de son règne belliqueux, que Basile II, dans ce portrait unique de basileus byzantin en habits militaires qu'est la célèbre miniature de la Marcienne, se fit entourer de six images de saints guerriers[3]. Malheureusement, aucun des oratoires du Palais Impérial de Constantinople ne s'est conservé jusqu'à nos jours, mais en considérant les chapelles de Tirnovo, on peut être sûr qu'elles copient les oratoires des souverains de Byzance, les chapelles que les βασιλεῖς élevaient pour commémorer leurs faits d'armes ou pour abriter leurs dépouilles mortelles. Boiana confirmera ce rapprochement.

Enfin les socles des chapelles de la Trapezica, imitant l'*opus alexandrinum*, constituent un dernier trait commun à la majeure partie de ces décorations. La quantité et la variété des motifs géométriques de ces incrustations, ainsi que l'habileté de la représentation des marbres polychromes, nous invitent à un nouveau rapprochement avec les œuvres de la meilleure époque de l'art byzantin[4]. Les liens qui unissent ce détail décoratif à Constantinople[5] sont d'autant plus importants pour l'histoire de la peinture bulgare que, hormis les monuments de Tirnovo, les socles incrustés ne reviennent nulle part en Bulgarie.

Comme on voit, bien des traits caractéristiques font des quatorze chapelles de la Trapezica un groupe homogène. Il semble pourtant qu'elles n'appartiennent pas toutes à la même époque. La peinture de la chapelle N° 13 et de la plupart des autres se rapproche, d'après le style, de la décoration de l'église des Quarante-Martyrs et de celle de Boiana. On les daterait donc volontiers du XIIIe siècle. Par contre, le style des chapelles N° 8 et N° 11 rappelle plutôt — autant que les fragments conservés nous permettent d'en juger — les œuvres balkaniques du siècle suivant. C'est au XIVe siècle plutôt qu'au XIIIe qu'on pense également, en observant dans la chapelle N° 18 les deux saints guerriers qui prient les bras levés, l'un vis-à-vis de l'autre, ayant déposé leurs armes sur le sol. En effet, c'est là une iconographie que nous retrouverons à Curtea-din-Argeş[6], en 1500 à Poganovo[7], et à

1. Const. Porphyr., *De cerim., app. ad lib. I*, p. 481 ; Schlumberger, *Un empereur byzantin au dixième siècle, Nicéphore Phocas*, Paris, 1890, p. 67, 90.
2. Inscription commémorative dans l'église des Quarante-Martyrs, à Tirnovo. Voy. plus haut, p. 97.
3. Psautier de Basile II à la Marcienne, à Venise. La célèbre miniature a été souvent reproduite. V., par exemple, Diehl, *Manuel*, fig. 189.
4. Voy. les incrustations en marbre dans les grands ensembles décoratifs d'origine constantinopolitaine : Saint-Luc en Phocide, Daphni, le « Nouveau Monastère » de Chios, Saint-Marc de Venise, Chapelle Palatine à Palerme, Monreale Sainte-Sophie à Kiev. Je ne connais pas de fresques imitant ces incrustations avec autant de précision et de variété.
5. Au commencement du deuxième millénaire, l'art de l'incrustation en marbres polychromes était une spécialité des artisans de Constantinople. C'est de Byzance que l'abbé Desiderius fit venir les ouvriers qui exécutèrent le pavement du Mont-Cassin (Bertaux, *Italie méridionale*, p. 174 sq.). Léon d'Ostie détermine cette technique comme *bizantei artificii* (*ibidem*, p. 176). Il paraît significatif, d'autre part, que les peintures cappadociennes, archaïques et indépendantes de Constantinople, ne présentent pas de socles imitant des marbres incrustés. Les décorations russes qui dépendent de la tradition archaïque ont la même particularité (par exemple Spas-Neredica, près de Novgorod).
6. *Bul. com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, pl. VII.
7. V. plus loin, chap. VIII.

peu près à la même date à Kremikovci [1]. Ainsi le monument de Tirnovo, qui ne peut guère être postérieur au XIVe siècle, annonce une image qui va être répétée dans l'art bulgare et roumain de l'époque turque. Le motif iconographique dérive d'ailleurs de Constantinople [2], ou même de l'art oriental [3] venu à travers les ateliers de Byzance. La peinture de la Trapezica peut donc servir à démontrer comment, entre Byzance et l'art balkanique tardif, l'école tirnovienne du XIIIe siècle et du XIVe a joué le rôle d'intermédiaire, comme l'a joué la littérature bulgare de la même époque [4].

L'église des Quarante-Martyrs et les chapelles de la Trapezica nous permettent de nous faire une idée assez nette de l'art tirnovien pendant le deuxième empire bulgare. Mais aucun jugement définitif sur cette école ne serait possible, si une œuvre d'une importance magistrale, appartenant à la même école, ne s'était conservée en bon état dans la partie occidentale de la Bulgarie. C'est cette œuvre, la décoration de l'église de Boiana, qui nous occupera maintenant.

1. V. plus loin chap. VII.
2. *Il Menologio di Basilio II*, fol. 152, 259.
3. Par. gr. 923, fol. 69 ; Ambr. 49, fol. 137.
4. V. Radčenko, *Religioznoe i literaturnoe dviženie v Bolgarii v epochu pered tureckim zavoevaniem*, Kiev, 1898, p. 244 ; M. Murko, *Geschichte der älteren südslavischen Litteraturen*, Leipzig, 1908, p. 126-8, 161-3.

CHAPITRE IV

PEINTURES DE BOIANA

A huit kilomètres au sud de Sofia, au pied du Vitoša, on aperçoit le village de Boiana. A la limite supérieure de ce village se trouve une église. Séparée de la vie active du village par une haute clôture, elle se cache dans l'ombre d'un jardin plein de verdure, de fleurs et de ruisseaux. Ce petit monde idyllique, refermé sur lui-même, pareil à la « vigne » où Abraham, Isaac et Jacob séjournent avec les âmes des justes, garde sa grâce naïve, aussi indifférent au temps et aux vicissitudes politiques que la vieille petite église et ses peintures précieuses.

La publication de l'Institut archéologique bulgare a déjà fait connaître aux spécialistes ce remarquable monument [1]. Le lecteur désireux d'étudier de plus près l'architecture et la peinture de l'église de Boiana, dédiée à saint Nicolas et à saint Pantéléimon, voudra bien se reporter à cette édition. Nous ne donnerons ici que quelques reproductions des peintures, et décrirons brièvement les morceaux que nous nous proposons d'analyser. Nous avons indiqué plus haut leur importance historique. Elle apparaîtra au cours de nos recherches. Mais nous aurions voulu faire sentir au lecteur ce qu'il est précisément si difficile de rendre au moyen des mots : la valeur artistique de cette peinture. C'est là évidemment qu'est tout l'intérêt de Boiana, c'est par la qualité de son art qu'elle se distingue nettement de toutes les autres œuvres bulgares anciennes et appartient même au petit nombre des chefs-d'œuvre de l'art du Moyen Age en général.

Les peintures de Boiana datent de l'année 1259, comme le prouve l'inscription bulgare du narthex : « A été élevé du sol et créé le temple très pur de Nicolas, saint hiérarque du Christ, et de Pantéléimon, saint et très glorieux martyr du Christ, aux frais, par les soins et par le grand amour de Kalojan sévastokrator, cousin du tsar, petit-fils de saint Stefan, kral serbe. Le temple a été décoré sous l'empire bulgare et sous le règne du tsar Constantin Assen, très fidèle, très pieux et très dévoué au Christ. Indiction 7, année 6767 (= 1259) [2] ».

Les peintures occupent toute la surface des parois intérieures de la petite église à coupole unique, et recouvrent des fresques plus anciennes (voyez plus haut, p. 88 et suiv.). Elles décorent également le rez-de-chaussée de l'église à deux étages qui a été construite contre la muraille occidentale du premier édifice et qui lui sert de narthex.

Les sujets se développent de la façon suivante. Dans l'église plus ancienne, dans la coupole, le

1. A. Grabar, *Boiana*, Sofia, 1924.
2. Le texte slave est édité dans ma publication de *Boiana*, p. 3.

buste du Pantocrator (pl. VIII, a); dans le tambour : huit anges ; dans les pendentifs : quatre évangélistes. Entre ceux-ci, quatre représentations du Christ : le Mandylion, le Keramion, l'Ancien des Jours et Emmanuel. Dans l'abside : la Vierge et l'Enfant (fig. 25), puis deux archanges adorant et quatre pères de l'Église ; sur les murs du sanctuaire : quelques saints diacres ; sous la voûte est de la coupole : l'Ascension. Dans la lunette au-dessus du sanctuaire : la Transfiguration (pl. XI). Sous la voûte ouest de la coupole : la Pentecôte. Sur les côtés de l'arc triomphal : l'Annonciation (pl. X). Sous les voûtes autour de la coupole et sur les murs latéraux, du côté sud : la Visitation, la Nativité, la Purification, le Baptême, la Résurrection de Lazare et une scène détruite. Du côté nord : l'Entrée à Jérusalem, la Cène, le Portement de la Croix, la Crucifixion (pl. XII), la Descente aux Limbes (pl. XII) et les Saintes Femmes au Tombeau. Toute la muraille occidentale est prise par la Dormition, flanquée des deux mélodes (pl. XXXVIII, b). Le bas de la paroi est réservé aux personnages isolés : à l'est, le Christ sur un trône (pl. IX) et saint Nicolas (?) ; au sud, Constantin et Hélène et deux guerriers inconnus (pl. VIII, b) ; au nord, saint Georges, saint Démétrios et les deux Théodore ; sur le pilier nord, saint Procope et saint Eustrate ; sur le pilier sud, deux guerriers inconnus (pl. XV) ; sur des fragments de la muraille ouest, saint Cosme et saint Damien.

Dans le narthex, sur la voûte et sur la lunette de la paroi occidentale : la vie de saint Nicolas le Thaumaturge (dix-huit scènes : pl XVII-XIX, fig. 23, 24, 26) ; au-dessus de l'entrée de l'église : un buste de la Vierge avec l'Enfant ; au-dessus : la Main de Dieu, et, de chaque côté, Joachim et Anne inclinés. Près de la porte : le Christ et un saint (Nicolas ?) debout. Sous l'arc sud : le Christ parmi les Docteurs (pl. XIII, XIV) ; sous l'arc nord : une image tardive de la Présentation au temple. Sur la muraille nord : des portraits des marguilliers, du sévastokrator Kalojan et de sa femme Desislava (pl. XXI), et de quelques autres saints et saintes, Marine, Paraskévi, Éphrem, Antoine le Grand et Sabbas ; sur la muraille sud : le portrait du tsar bulgare Constantin Tich Assen et de la tsarine Hélène (pl. XX) et quelques saints et saintes, Catherine, Théodore stylite, Jean de Ryla, Pachôme, Euthyme, Arsène ; sur la muraille ouest, de chaque côté de l'entrée : sainte Barbe et sainte Nedělja, orantes (pl. XVI).

Les sujets. — Les sujets de l'église de Boiana sont, à fort peu d'exceptions près, bien connus et très répandus dans la peinture chrétienne. Non seulement chacun d'eux a été maintes fois reproduit isolément, mais nous les retrouvons sur les murs des églises dans des combinaisons très voisines de celles de Boiana. En d'autres termes, la décoration de Boiana ne s'éloigne pas du type défini par la formule connue du pseudo-Germain : *praefigurans crucifixionem et sepulturam et resurrectionem Christi* [1], ou de Grégoire le Grand : *Illum adoramus, quem per imaginem aut natum aut passum, sed et in throno sedentem recordamur* [2].

Le cycle des principaux sujets est censé illustrer la naissance terrestre du Christ, ses souffrances et son ascension glorieuse au trône céleste. Ce but, toutefois, n'est pas atteint par l'illustration détaillée des événements relatés dans les Évangiles ou les récits apocryphes, mais par la représentation de quelques scènes choisies selon un certain système. Ce système s'attache aux Fêtes, consacrées à la célébration

1. Krasnoselcev, *O liturgičeskich tolkovanijach*, p. 62 ; Millet, *Daphni*, p. 62 ; *Évangile*, p. 25.
2. *Epist. Greg. Magni*, 7, 54, *ad Secundinum*. Voy. Ewald, *Gregorii I Ep. Regist*, dans les *Mon. Germ. hist. script*. Le texte indiqué pourrait être complété par plusieurs autres. Voy. les ouvrages de Krasnoselcev et de Millet, cités note 1.

de plusieurs moments de la vie du Christ. Aux Fêtes s'ajoutent, dans la coupole et le sanctuaire, des compositions consacrées à la gloire du Sauveur et de la sainte Vierge. Préparée dès l'époque précédente, cette disposition apparaît pour la première fois au XIe siècle à Byzance. La place que doivent occuper les sujets dans certaines parties bien définies de l'édifice religieux est fixée à la même époque, et cette place est déterminée par la forme architecturale de l'église à coupole centrale. Le Pantocrator dans la coupole, les évangélistes dans les pendentifs et la Vierge dans la conque de l'abside, telle est l'ordonnance qui s'impose désormais dans la décoration byzantine [1] et que nous retrouvons à Boiana.

Les scènes évangéliques à Boiana représentent principalement les grandes Fêtes. Mais en même temps, — à la manière orientale [2], — non seulement elles concentrent l'attention sur l'Enfance et la Passion du Christ, mais elles séparent ces sujets en deux groupes sur les deux côtés de l'église : l'Enfance sur la paroi sud, la Passion sur la paroi nord [3]. De même, comme le veut la vieille tradition orientale, la Transfiguration occupe la lunette de l'arc devant le sanctuaire [4]. Mais en même temps, l'Ascension et la Pentecôte sont reportées, à la mode byzantine [5], sous les voûtes qui entourent la coupole. En outre, si l'on voit quelques scènes transportées sur des places bien apparentes, ce n'est pas la Nativité et la Crucifixion seules, comme le voudrait la manière orientale, mais la Purification, le Baptême, la Crucifixion, la Descente aux Limbes et la Transfiguration, c'est-à-dire les principales étapes de la vie du Christ, — conception plutôt byzantine [6]. Deux de ces grandes compositions, la Crucifixion et la Descente aux Limbes, sont placées l'une à côté de l'autre, sur une seule paroi, ce qui paraît être particulièrement conforme au goût byzantin [7].

Si donc il est permis d'opposer l'un à l'autre les deux cycles de fêtes, l'un byzantin, l'autre oriental, tous deux en usage à la même époque, à Boiana, nous sommes en présence d'un mélange des deux traditions.

Mais il nous semble que l'on ne peut guère distinguer, sans faire quelque violence aux faits, un cycle oriental et un cycle byzantin des fêtes, après l'époque iconoclaste. Un petit nombre de monuments de Cappadoce et d'Italie méridionale, qui suivent la tradition orientale et s'attachent à l'Enfance

1. Voy. Ajnalov et Rêdin, *Kievo-Sofijskij sobor*, Saint-Pétersbourg, 1890 ; Millet, *Daphni*, p. 76 sq. ; *Histoire*, I, p. 203-4 ; Diehl, *Manuel*, p. 484 sq.
2. Millet, *Évangile*, p. 17 sq.
3. Seule, la Résurrection de Lazare, dans l'arc sud, vient interrompre ce système.
4. Voy. la mosaïque de l'abside au Mont-Sinaï (Kondakov, *Voyage au Sinaï*, Odessa, 1882, p. 91 ; Dalton, *Byz. Art*, fig. 225) ; la mosaïque au-dessus de l'arc devant le sanctuaire, aux Saints-Nérée-et-Achillée, à Rome, et les fresques analogues de Toqale et de Tchaouch-In, en Cappadoce (Jerphanion, dans *R. A.*, 1912, II, fig. 6 et 7).
5. Voy. l'Ascension et la Pentecôte dans les coupoles des Saints-Apôtres de Constantinople (Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 38 sq., 141 etc., fig. 3) ; la Pentecôte dans la coupole du gynécée de Sainte-Sophie de Constantinople (Salzenberg, *Constantinopel*, pl. XXXV, 1) ; l'Ascension dans les coupoles de Sainte-Sophie de Salonique, de Saint-Marc de Venise ; la Pentecôte dans les coupoles de Saint-Luc en Phocide, de Saint Marc de Venise. A Chios (Nouveau Monastère), les deux sujets occupent la voûte du narthex. Cet arrangement sera plus tard celui des églises athoniennes (Brockhaus, *Athos*, pl. 16a) et de Mistra (Brontochion, Saint-Jean, Péribleptos, Sainte-Sophie, Pantanassa : Millet, *Mistra*, pl. 92, 105, 107, 121, 132, 138).
6. Millet, *Évangile*, p. 17 sq.
7. L'importance de ces scènes s'explique par la signification symbolique de l'église. Voy. les notes 1 et 2, p. 118, et Millet, *Évangile*, p. 25, 33 ; *Daphni*, p. 90, 91 ; Diehl, *Manuel*, p. 492-3. Le Crucifiement et les Limbes occupent des places de choix à Saint-Luc en Phocide, à Daphni, et plus tard à Mistra (Péribleptos, Sainte-Sophie).

et à la Passion, sont des monuments attardés et archaïques [1]. Leurs cycles, au reste, ne sont pas à proprement parler des cycles de Fêtes, mais plutôt des cycles narratifs, survivances des cycles d'illustration de l'époque précédente.

Ces exceptions mises à part, toutes les peintures reproduisent des scènes choisies en petit nombre, qui coïncident plus ou moins exactement avec l'ensemble des fêtes de l'année. D'ailleurs, cet ensemble lui-même n'est pas assez rigoureusement établi [2]. Les différentes combinaisons qui en sont sorties présentent quelquefois des suites d'épisodes de l'Enfance et de la Passion, puisés peut-être aux sources orientales, mais qui ont été introduits dans la série des sujets représentant les principaux actes de la vie du Christ. A ce type appartiennent quelques-uns des monuments attribués à Constantinople : on peut donc en conclure au moins que les Byzantins n'étaient pas hostiles à ce cycle de représentations évangéliques. Il se peut même que ce soit à Byzance qu'il ait été composé. D'après le choix des scènes, Boiana entre dans ce groupe de monuments. Quant au groupement des sujets de l'Enfance sur le côté sud de notre décoration, et des sujets de la Passion sur le côté nord, il s'explique par l'habitude de placer la série évangélique tout autour des murs de l'église, en commençant et en terminant par le sanctuaire. L'Enfance et la Passion, c'est-à-dire les épisodes du début et de la fin de la vie, se trouvent par conséquent placés naturellement aux deux points terminaux opposés. Et ceci nous éloigne d'autant plus de l'ancienne tradition orientale que, dans notre monument, le Baptême et la Transfiguration servent d'intermédiaires entre les scènes de l'Enfance et celles de la Passion, et que l'Ascension et la Pentecôte occupent, comme nous l'avons dit, selon l'usage byzantin, les voûtes qui entourent la coupole centrale.

Plusieurs représentations isolées nous permettront d'apporter quelques précisions sur les modèles de la décoration.

I. Au côté occidental du pilier nord-est, dans la rangée inférieure, le Christ est représenté sur un trône (pl. IX). Tourné vers les fidèles, il les bénit, les doigts croisés en forme de X, et tient dans son autre main l'Évangile fermé. Cette représentation est sur le même plan que l'iconostase et le prolonge du côté nord, comme l'image de saint Nicolas le prolonge du côté sud. Les deux peintures remplacent des icones [3]. Et, en effet, nous sommes en présence d'une copie d'icone miraculeuse. L'inscription qui l'accompagne dit : **IC XC OЄBЄΡΓЄΤΗC** (ὁ εὐεργέτης).

Cette épithète nous apprend que la peinture de Boiana était en relation avec l'image miraculeuse d'un monastère de Constantinople, situé non loin du monastère des Blachernes. Les textes édités par Ducange [4], augmentés et discutés par Pargoire [5], établissent l'existence de deux monastères portant le

1. Elmale-Klissé, Qaranleq-Klissé (Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 211-212 ; Jerphanion, dans *R. A.*, 1908, II, p. 23 ; Millet, *Évangile*, p. 17 sq. Cf. Reil, *Bildzyklen*, p. 64 sq.).

2. Voir l'étude de cette question dans Millet, *Daphni*, p. 19 sq.

3. A Nagoričino, en Serbie, une image du Christ (ὁ ἐλεήμων) et une image de la Vierge (ἡ κεχαριτωμένη) occupent les mêmes places (Kondakov, *Macédoine*, p. 197-198).

4. *Du Cange*, *Constantinopolis Christiana*, dans *Historia Byzantina*, Venise, 1729, p. 53, 59.

5. R. P. Pargoire, *Constantinople, le couvent de l'Évergète* dans *Échos d'Orient*, IX, 1906 p. 228 sq., 365 sq., et X, 1907, p. 155. Le τυπικὸν κτητορικόν du monastère de la Sainte Vierge dite εὐεργέτις a été publié par A. Dmitrievskij, dans ses Τυπικά, Kiev, 1895, p. 256 sq. Cette « règle » monastique a été souvent utilisée par des fondateurs ultérieurs de couvents. Pour la topographie, voy. aussi Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, dans la *Revue de l'art chrét.*, t. 34, 1891, p. 478-9.

même nom : le monastère de la Vierge Évergète (τῆς ὑπεραγίας θεοτόκου τῆς εὐεργέτιδος) et celui du Christ Évergète (τοῦ εὐεργέτου χριστοῦ). Ces textes permettent d'établir que le couvent du Christ Évergète était une communauté d'hommes ; son existence est attestée entre le XIIe et le XVe siècle. Il se trouvait à l'intérieur de Constantinople, près de la Corne d'Or, près d' « Aïa-Kapou ». Les voyageurs russes du XIVe et du XVe siècle, Stefan de Novgorod (1352) [1], Ignace de Smolensk (1369) [2], l'hiérodiacre Zosime (1420) [3], visitèrent le monastère du « Christ miséricordieux », notèrent son emplacement et décrivirent les beautés que leurs guides leur avaient fait admirer. Ce que l'église du monastère possédait de plus précieux, c'était une source curative : « l'eau sainte.....sous l'église » (Zosime). C'était aussi le sable (Ignace en parle en ces termes : « ... et à cet endroit même existe un sable qui guérit, et par-dessus est bâtie l'église du Sauveur »). La source se trouvait donc sous l'église, une église à deux étages peut-être, comme celle de Boiana, et attirait quantité de malades, « venant de toutes les villes » (Stefan) et qui « bénéficiaient de guérisons innombrables » (Zosime).

La réputation de l'église est donc facile à comprendre. Stefan rapporte une légende sur sa fondation : « là, sur un mur, au-dessus de la mer, le Christ apparut en personne, et on appela cette église : le Christ ». Il y a dans cette phrase une allusion à l'apparition bien connue d'une image du Christ sur un mur de Constantinople, au bord de la mer, la dernière de la série des images du Sauveur « non faites de la main des hommes ». Kondakov a montré le reflet de cette légende dans l'iconographie russe où l'on connaît la représentation d'une église au-dessus d'un mur, avec le Christ ou la Déisis sur le mur et des fonts baptismaux au bas de l'icone [4]. Il n'est pas douteux qu'une église, connue au loin pour ses vertus curatives, et dont la fondation fut accompagnée de l'apparition miraculeuse d'une image du Christ, devait conserver une icone vénérée du Sauveur. Et, en effet, Ignace de Smolensk, après avoir parlé du sable aux vertus curatives qui se trouve sous l'église, fait ensuite des remarques sur les merveilles conservées à l'intérieur et commence par ces mots : « ..... dans l'église du Sauveur se trouve une image miraculeuse du Sauveur ». Malheureusement, il ne dit rien de la forme de cette image ; elle pouvait figurer le Christ, soit assis sur un trône, soit en buste, soit à mi-corps. Le seul point qui ne soit pas douteux, c'est qu'il s'agissait d'une icone représentant le Christ seul.

A Boiana, la représentation du Christ sur la ligne de l'iconostase est probablement une réplique de l'original de Constantinople. Il nous semble qu'on peut même aller jusqu'à dire que nous avons devant nous une copie de cette icone.

On peut alléguer contre cette opinion le fait suivant. La collection Schlumberger possédait le sceau d'un protosévaste et grand chambellan de Jean Comnène, qui représente le Christ debout, bénissant de la main droite (la main gauche est endommagée) et accompagné de l'inscription : **IC XC OЄVЄΡΓЄΤΗC**. M. Schlumberger considère l'effigie comme « une représentation de l'image du Christ Évergète, qui était adorée à Byzance au monastère de ce nom, ἡ μονὴ τοῦ εὐεργέτου [5] ».

1. Kondakov, *Christ*, p. 17 ; Khitrowo, *Itinéraires russes*, I, 1, p. 119.

2. Khitrowo, *Itinéraires russes*, p. 138 ; Kondakov, *Christ*, p. 17.

3. Khitrowo, *Itinéraires russes*, p. 202 ; Kondakov, *Christ*, p. 17.

4. Kondakov, *Christ*, pl. 66. Dobschütz (*Christusbilder*, I, p. 69-70) étudie cette représentation dans la série des icones du Christ « non faites par les mains des hommes ».

5. G. Schlumberger, *La sigillographie de l'Empire byzantin*, Paris, 1884, p. 16-17. On joindra à ce sceau un relief grossier

Or, si l'inscription de la fresque de Boiana coïncide avec celle du sceau de la collection Schlumberger, l'iconographie des deux images du Christ n'est pas la même. Sur le sceau, le Christ est debout; sur la fresque, il est assis sur un trône. Lequel de ces deux types doit prétendre à être la copie de l'icone miraculeuse de Constantinople? Les données iconographiques sont en faveur de Boiana, car les icones figurant le Christ seul le représentent soit assis sur un trône, soit en buste, mais jamais en pied. Dans les cas plus rares où le Sauveur est figuré debout, il est toujours entouré de divers personnages; parfois, c'est la Vierge et saint Jean (dans la Déisis), parfois, ce sont d'autres figures dans l'attitude de l'adoration. Au contraire, dans la numismatique byzantine, le Christ en pied n'est accompagné souvent d'aucune autre figure [1]. C'est pourquoi on doit considérer l'Évergète du sceau comme un type courant dans la sigillographie, et dont l'inscription seule a été empruntée à un célèbre objet de vénération. On peut relever un fait analogue dans l'iconographie de la Vierge des Blachernes [2]. A Boiana, au contraire, l'iconographie ne contredit en rien l'hypothèse que l'image du Christ soit la copie d'une icone portative; nous sommes donc en droit de supposer que Boiana possède, non seulement une réplique, mais une copie de l'icone du monastère du Christ Évergète de Constantinople.

II. Dans le narthex de Boiana, sur la paroi est, à droite de l'entrée de l'église, se trouve une tête du Christ, et la partie droite du champ qui l'entoure porte l'inscription suivante :. . . хс. . . . . лькнтнс. Nous rétablissons la première partie de l'inscription à gauche : [іс] хс

[охa]лькнтнс

A en juger d'après la partie conservée, c'est une transcription slave du grec ις χς ὁ χαλκήτης. La semi-voyelle (ь) entre л et к se rencontre dans d'autres inscriptions, dans des cas analogues, à Boiana même (рнльскн, бльгаромь, аньдонне). C'est ainsi encore que Kondakov transcrivit dans ses *Églises et Monuments de Constantinople* le mot Chalcé (халькопратійский). Ces considérations, jointes à l'impossibilité de trouver un autre commencement aux syllabes finales (лькнтнс) de l'épithète, nous ont amené à la restitution indiquée.

L'intérêt de cette lecture est trop évident. Après l'Évergète, nous trouvons à Boiana une deuxième reproduction d'une image vénérée de Constantinople. Cette fois, l'image du Sauveur vient d'un palais byzantin. Nous possédons des renseignements assez précis sur l'image qui se trouvait dans le Palais Impérial au-dessus de la porte de bronze (χαλκή) [3]. Il est curieux à ce propos de constater que cette image sainte de Constantinople était placée au même endroit que celle de Boiana : près d'une entrée.

L'icone de Constantinople — d'abord une sculpture, plus tard probablement une mosaïque [4] —

trouvé à Serrès, qui représente le Christ et porte l'inscription ις χς ὁεὐεργέτης (voy. la transcription de Boiana). Voy. Perdrizet-Chesnay, *La métropole de Serrès*, dans les *Mon. Piot*, X, p. 136.

1. M. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines*, II, pl. XLVIII, 6; XLIX, 13; LI, 18; LII, 16, 17, 22; LV, 2; Schlumberger, *Sigillographie*, p. 16, 423, 673.

2. *Ibidem*, p. 37, 1; Sorlin-Dorigny, dans *R. A.*, 1877, I, p. 85; Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines*, pl. XLIX, 11; L, 7; LIV, 13.

3. Εἰκὼν τοῦ Σωτῆρος εἰς τὴν χαλκὴν πύλην τοῦ παλατίου.

4. Zonaras (éd. Paris., p. 62) désigne l'image par le mot ἐκτύπωμα. Plus tard, Cedrenus (éd. Paris, p. 402) et Théophane (éd., Paris p. 239) emploient le mot εἰκών. Le premier de ces termes fait penser à un relief. Placé au-dessus de la porte, l'ἐκτύπωμα τὸ ἄνωθεν τῆς χαλκῆς πύλης (voy. la note précédente) devait être analogue à ces bustes du Christ en relief qu'on voit encore à Kachrié-Djami (Schmit, pl. LXXXIII-IV; Diehl, *Manuel*, fig. 390). Pour l'histoire de la fameuse image de

doit son nom à une porte de bronze qu'elle surmontait. La tradition veut que Constantin l'ait placée là et qu'Anastase l'ait restaurée. L'iconoclaste Léon l'Isaurien la remplaça par une croix, mais Irène l'Athénienne se hâta de remettre l'image à sa première place. La deuxième poussée iconoclaste anéantit la célèbre image, de sorte que le moine Lazare dut la remplacer par une autre après la « Gloire de l'Orthodoxie » (842). La période de la grande vénération de l'image est, à ce qu'il semble, le xe siècle, lorsque Romain Lécapène bâtit à Chalcé un petit oratoire, consacré au Sauveur, et que Jean Tzimiscès l'agrandit et le décora luxueusement pour s'y préparer une sépulture. Alexis Ier Comnène eut recours à la puissance miraculeuse de l'icone. Enfin elle était encore à sa place au XIIIe siècle. C'est du moins ce que nous disent deux monuments sur lesquels on lit l'épithète de « Chalcitis » : une monnaie de Jean III Vatatzès, reproduite par Sabatier [1], donne à une représentation du Christ le nom de « Chalcitis » : (IC) XC (X)ΑΛΚΗΤΗ(C). De même une médaille d'argent, décrite par Albert Dumont [2], représente le Christ avec la même inscription : IC XC ΧΑΛΚΗΤΗC.

La représentation de Boiana, contemporaine de la médaille et de la pièce de monnaie, se place au même rang. Nous regretterons d'autant plus que cette image se soit si mal conservée : il ne peut être question d'en déterminer le type. Les brillants mérites artistiques de Boiana et sa technique soignée nous garantissaient, pour le Christ de Chalcé, comme pour l'Évergète, une copie beaucoup plus exacte de l'image byzantine que celles que peuvent fournir de grossiers reliefs de monnaies.

Quoi qu'il en soit, il faut bien noter le fait que voici. Les trois monuments d'art qui représentent le Christ de Chalcé datent de l'époque de l'Empire latin à Constantinople, et deux d'entre eux (la monnaie de Jean Vatatzès et la peinture de Boiana) ont été exécutés hors de Constantinople, dans les lieux de refuge des Grecs, lors de l'invasion des Croisés. On pouvait bien se douter du rôle de la *diaspora* byzantine du XIIIe siècle dans la propagation de l'art purement constantinopolitain à travers l'Orient orthodoxe, mais on n'en connaissait pas jusqu'à présent de preuve plus sûre que celle qui nous est fournie par les images du Christ de Chalcé. Cette constatation donne une importance spéciale à tous les points de rapprochement entre Boiana et les autres peintures du XIIIe et du XIVe siècle en Bulgarie, d'une part, et, d'autre part, l'art constantinopolitain.

III. Tout ce qui précède nous permet d'affirmer la présence à Boiana de reproductions d'œuvres constantinopolitaines. La rangée inférieure de la décoration, constituée comme le veut l'usage par des alignements de saints, est aussi tout à fait dans le goût byzantin. Si l'on excepte les deux petites figures de chaque côté de la grande porte (Cosme et Damien), tous les autres saints appartiennent à la série des « guerriers », sous la conduite de l'empereur Constantin et de l'impératrice Hélène (pl. VIII, b; XV). L'extension du culte des saints guerriers, et l'usage de les représenter dans toutes les décorations, est un fait universellement connu. Mais le fait de choisir, dans la foule innombrable des saints, exclusivement des empereurs et des guerriers présente, semble-t-il, un intérêt particulier;

Chalcé, voy. A. Dumont, *Médaille inédite représentant l'image de Jésus Sauveur Chalcéen*, dans la *Revue Numismatique*, 1867, p. 195 sq., réédité dans les *Mélanges d'archéologie et d'épigraphie*, du même auteur, Paris, 1892, p. 597-601; Dumont, ὁ ἰησοῦς σωτὴρ ὁ χαλκήτης (*ibidem*, p. 602-606); Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople*, Paris, 1910, p. 21-2 (indications détaillées des sources littéraires).

1. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines*, II, pl. LXIV, 10; Dumont, *Médaille inédite représentant l'image de Jésus Sauveur Chalcéen*, réédite la même monnaie.

2. *Ibidem*, p. 195 sq.; *Mélanges*, p. 597.

d'autant plus que ce fait se reproduit, comme nous l'avons vu, à Tirnovo, dans tout un groupe de chapelles de la Trapezica, contemporaines de Boiana [1].

Dans les deux cas, nous pouvons entrevoir une tradition empruntée à l'art de la cour de Byzance. Le fait paraît surtout vraisemblable à Boiana, où les saints empereurs et les saints guerriers apparaissent à côté du Christ du sanctuaire impérial de Chalcé.

IV. Un des traits essentiels de la décoration byzantine est l'intime corrélation entre le sujet et la place qu'il occupe. Cette place, à son tour, est déterminée par les besoins du culte, ou bien renferme un sens symbolique particulier, comme c'est le cas pour le sanctuaire, la coupole, les pendentifs. Nous constatons à Boiana un fait de ce genre qui n'avait pas encore été remarqué.

La muraille ouest du narthex, amputée d'un tiers par l'entrée, est consacrée à la représentation de deux saintes : sainte Barbe et sainte Nedêlja (pl. XVI). Le choix de ces emplacements, de chaque côté de la porte, s'explique par la vie de ces saintes. L'histoire tragique de sainte Barbe est suffisamment connue. L'Église la vénère comme une martyre, qui souffrit pour sa foi par les intrigues de son propre père. Mais avant de mourir en martyre elle avait vécu en chrétienne, « fiancée au Christ », et ce sont les vœux de virginité qu'elle prononça qui amenèrent le conflit avec son père. Dans la langue de l'Église, la chrétienne qui prononce ces vœux devient une « vierge consacrée au Seigneur » :

« 'Εκεῖνο δὲ νῦν προδιομολογεῖσθαι ἡμῖν ἀναγκαῖον, ὅτι παρθένος ὀνομάζεται ἡ ἑκουσίως ἑαυτὴν προσαγαγοῦσα τῷ κυρίῳ καὶ ἀποταξαμένη τῷ γάμῳ καὶ ἐν ἁγιασμῷ βίον προτιμήσασα (saint Basile le Grand) [2].

Ces vierges portent les noms de *virgines sacrae, sanctae, venerabiles*; *virgines Dei, Christi*; *sponsae Dei, Domini*; *Dominae*, etc., παρθένοι ἅγιαι, μακάριαι, ἁγναί, ἅγιαι κυρίῳ τῷ θεῷ, etc. [3].

Sainte Nedêlja appartient au même groupe de saintes [4]. Elle naquit un dimanche, jour du Seigneur, et elle en prit le nom : c'est la sainte Κυριακή des Grecs, ou en vieux-slave, « Nedêlja » (Недѣля). Elle aussi, comme sainte Barbe, refusa d'épouser un roi, et, suivant les paroles du patriarche bulgare Euthyme (XIVe siècle), « la bonne jeune fille gardait sa virginité et marchait dans la pureté et la chasteté [5]. » Elle-même expliqua ses vœux à ses persécuteurs : « Je me suis fiancée au Tsar des Tsars ». Le Christ, après le supplice de Nedêlja, devient son époux et lui dit : « Comme tes joues se sont épanouies, ô ma belle fiancée [6] ».

Ainsi les deux vierges, fiancées au Christ, sont des vierges vouées au service du Seigneur. Dans l'ancienne Église, ces *virgines sacrae* possédaient un grade élevé [7]. Les jeunes filles étaient consacrées solennellement par l'évêque ; elles avaient droit à une place spéciale dans le temple (*virginum cancellus* [8])

1. V. plus haut, p. 112 sq.
2. *Epist.* 199, Migne, *P.G.*, XXXII, col. 720 ; Wilpert, *Die gottgeweihten Jungfrauen*, Fribourg-en-B., 1892, p. 3.
3. Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, p. 4 et *passim* ; Duchesne, *Les origines du culte chrétien*, Paris, 1898, p. 405.
4. V. le sermon en l'honneur de sainte Nedêlja d'Euthyme, patriarche de Tirnovo : *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius* (1375-1393), herausgegeben von Emil Kalužniacki, Vienne, 1901.
5. *Ibidem*, p. 151.
6. *Ibidem*, p. 168.
7. Textes et étude détaillée du sujet, dans Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, p. 4-9.
8. Un morceau de balustrade avec cette inscription, provenant de l'Afrique du Nord, est conservé au Musée du Louvre : Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, p. 40.

et portaient un costume particulier [1]. En partant de ces notions, l'iconographie chrétienne, jusqu'au XIVe siècle, prête à toutes les saintes qui prononçaient le vœu de virginité un costume spécial et les place souvent dans l'attitude de la prière, pour montrer que les vierges consacrées au Seigneur passaient leur temps surtout en oraisons [2].

A Boiana, les deux vierges sont ainsi représentées orantes et dans leurs habits rituels. Nous reviendrons plus loin sur la forme de ces vêtements. Notons seulement ici un détail essentiel : sous le manteau, mais sur le chiton, on aperçoit, retombant sur la poitrine, une étroite bande jaune, imitant un galon d'or, toute cousue de pierreries. Ce sont des *oraria*, qui confèrent aux vierges la dignité de diaconesses [3], bien que la vie de ces saintes ne mentionne nulle part ce grade.

L'« orarion » s'explique ici par une erreur iconographique [4] ; mais ce qui nous paraît important, c'est qu'on ait voulu représenter des diaconesses de chaque côté de l'entrée du narthex. Dans les petites églises, le narthex, ou en général la partie occidentale de la nef, était réservée aux femmes, c'était le gynécée [5]. Sainte Barbe et sainte Nedêlja se trouvent ainsi placées de chaque côté de l'entrée de l'endroit réservé aux femmes.

Quelques textes nous expliquent pourquoi il en est ainsi. Parmi les obligations des diaconesses, qui varièrent suivant l'époque et les communautés [6], il en était quelques-unes de fondamentales, qui ont survécu aux autres, même là où ces fonctions étaient très réduites. Elles se bornaient alors, outre la bienfaisance, à la direction des paroissiennes. Ces devoirs prenaient des formes diverses en dehors de l'église ; mais à l'intérieur, les diaconesses devaient surveiller et garder les accès de la partie de l'église réservée aux femmes. Ainsi saint Ignace d'Antioche écrit : 'Ασπάζομαι τὰς φρουροὺς τῶν ἁγίων πυλώνων, τὰς ἐν χριστῷ διακόνους [7]. Les *Constitutions Apostoliques*, II, 58 et VIII, 28, donnent une indication analogue.

Nous pouvons donc affirmer que les deux saintes à Boiana, occupent cette place à l'entrée du narthex, non par hasard, mais en raison de leurs fonctions de diaconesses. La représentation des saintes, dans la décoration, est réservée souvent soit aux narthex, soit à la partie occidentale de la nef, mais nulle part l'intention de l'artiste ne ressort aussi clairement qu'à Boiana, parce que nulle part, en effet, les diaconesses ne sont placées immédiatement des deux côtés de l'entrée. Nous ne possédons pas de témoignages précis sur l'institution du diaconat dans l'Église bulgare, mais nous savons

1. Sur ce costume, v. plus loin.
2. Textes et recherches sur ce sujet dans l'ouvrage cité de Wilpert, p. 30 sq. Voy. une liste des monuments de l'art chrétien primitif qui représentent les vierges sacrées en attitude d'orantes, *ibidem*, p. 61 sq., pl. II-IV. Voy. les miniatures du Ménol. Vat., fol. 8, 167, 285, 429 : Kondakov, *Vierge*, I, p. 75, fig. 69, 76. Kondakov rapproche de ces images les représentations de la Vierge-diaconesse (*Ibidem*, p. 92 sq.).
3. On voit l'orarion chez la Vierge, sur la mosaïque de Saint-Venance au Latran ; chez la Vierge et chez sainte Élisabeth, sur la mosaïque d'abside à Parenzo ; chez la Vierge-diaconesse, sur une dalle de marbre à Saint-Maximin (Var) (v. Le Blant, *Sarcophages de la Gaule*, pl. LVII, 1 ; Kondakov, *Vierge* I, p. 73) ; chez des saintes vierges, dans les miniatures du Ménologe du Vatican (v. la note précédente) ; sur une fresque de Spas-Neredica (Tolstoj-Kondakov, *Antiquités Russes*, VI, fig. 177, p. 141) ; sur une icone de sainte Catherine, à Pise (Venturi, *Storia*, V, fig. 77).
4. Le procédé a dû être analogue dans les exemples cités à la note précédente, à l'exception de ceux, peut-être, où on a voulu représenter la Vierge Marie en tant que diaconesse.
5. Le terme s'est conservé dans la langue bulgare courante : on appelle la partie occidentale de l'église « compartiment des femmes » (ženskoto otdêlenie).
6. Voy. la bibliographie dans Cabrol, *Dictionnaire*, IV, 1, p. 727, s.v. « diaconisse ».
7. *Epistola S. Ignatii ad Antiochenos* (Migne, *P.G.*, V, col. 908).

qu'à Constantinople, au XIIIe siècle, on continuait à élire des diaconesses. Elles ne recevaient plus la consécration, et leurs droits et leurs obligations étaient réduits ; mais elles continuaient pourtant à diriger les paroissiennes[1].

Ces remarques montrent une fois de plus avec quelle conscience l'artiste de Boiana entendait pratiquer son art. La reproduction d'images vénérées bien déterminées au lieu de vagues effigies du Christ, le choix prémédité des sujets (celui de guerriers par exemple, pour la frise inférieure), enfin les diaconesses à la porte, tout cela nous fait bien sentir que l'art était pour notre peintre non pas un code d'hiéroglyphes consacrés (comme ce sera le cas dans les œuvres postérieures), mais un organisme vivant.

V. Au-dessus de la porte de l'église qui donne sur le narthex, le tympan est occupé par un ensemble qu'on peut nommer la « Gloire de la Vierge » [2]. La niche profonde au-dessus de la porte est remplie par le buste de la Vierge avec l'Enfant, du type de l' « Hodigitria ». Au-dessus de la niche, dans un cercle, « la Main de Dieu » bénit. De chaque côté, — deux médaillons comprenant des cercles concentriques. Enfin, les extrémités du mur sont occupées par Joachim et Anne, en prière devant la Vierge.

Toutes ces représentations constituent un ensemble. La « Main de Dieu » est levée pour bénir l'Incarnation du Verbe réalisée grâce à Marie, et les bienheureux parents de Marie s'inclinent devant l'accomplissement de la prophétie de l'archange, qui, selon les apocryphes, serait apparu à chacun d'eux avant la conception de la Vierge [3]. Le sens général de la composition est clair, mais il se dégagerait plus nettement encore si l'on arrivait à déchiffrer deux inscriptions : la première est sur la tranche du cercle contenant la « Main de Dieu » : les lettres lisibles sont К Р Λ, elles se rapportent probablement au mot (пантѻ)кра(тwр) ; cependant, l'espace est tel qu'il devait y avoir d'autres mots encore. Une deuxième inscription se trouve à droite de la Vierge ; disposée sur deux lignes, elle contenait l'épithète de la Vierge (sous ѳѵ) : on en lit seulement . . . пнн. Il est possible que ces lettres appartiennent au mot slave *zastupnica* (застѹпннца), c'est-à-dire médiatrice. La première ligne de l'inscription aurait été, dans ce cas, réservée à un adjectif [4].

Il existe deux images comparables à celle de Boiana. Sans nous aider à pénétrer complètement le sens de cette composition, elles permettent de saisir quelques-uns des liens qui unissent Boiana à l'art tardif des Balkans. Au Brontochion de Mistra, dans le tympan du narthex, c'est-à-dire exactement comme à Boiana, se trouve un buste de la Vierge avec l'Enfant, et, de chaque côté, Joachim et Anne s'inclinant en adoration [5]. La seule différence entre cette image et la nôtre est dans le type iconographique de la Vierge, qui est représentée en buste sortant d'un vase, et orante, avec l'Enfant devant elle. L'inscription confirme l'idée du type iconographique représentant la Vierge

1. *Theodori Balsamonis in XV can. concil. Chalced. commentaria* (Migne, *P. G.*, CXXXVII, col. 44) ; *Responsa ad interrogationes Marci* (Migne, *P.G.*, CXXXVIII, col. 988).
2. Kondakov, *Vierge*, I, p. 177, donne ce nom à la composition absidiale de Parenzo (la Vierge y est assise sur un trône, des archanges et des saints l'adorent, une « Main de Dieu » tend une couronne).
3. *Evangelia apocrypha*, éd. Tischendorf, p. 8 sq. (*Protoev. Jacobi, cap. IV*).
4. Voy. l'inscription Мр ѳѵ застѹпннца qui accompagne une image de la Vierge, dans l'abside d'une chapelle à Orlica (1491, v. chap. VII).
5. Millet, *Mistra*, pl. 97, 2. L'inscription qui l'accompagne se lit : ζωοδόχος (πηγή).

comme la « Source de Vie ». A la Pantanassa de Mistra [1], Joachim et Anne, dans des attitudes de prière, tendent les bras vers la composition habituelle du sanctuaire, où la Vierge avec l'Enfant siège sur un trône, et deux anges la vénèrent, placés symétriquement. Malheureusement les inscriptions tracées au-dessous des personnages ne sont pas déchiffrables.

On ne peut passer sous silence le détail suivant. La « Main de Dieu » n'est pas dirigée de haut en bas ; elle est, au contraire, levée. Cette position, extrêmement rare, est ici, je crois, le reflet d'une très lointaine tradition. Nous connaissons des exemples semblables dans quelques miniatures carolingiennes et ottoniennes, où la Main de Dieu bénit une scène évangélique [2].

Or, on sait que toutes les peintures latines de ces époques offrent des traces d'influences remontant à la plus ancienne tradition de l'art chrétien. Peut-être ce détail indique-t-il que la composition de Boiana, certainement inspirée par des écrits apocryphes, vient d'un très ancien prototype conservé à Byzance ?

La place du sujet au-dessus de la porte principale dépend probablement aussi d'une tradition ancienne : c'est pour ainsi dire une introduction au Nouveau Testament, auquel est consacré tout l'intérieur de l'église. Il y a un parallélisme remarquable entre cette décoration et celle de la paroi extérieure de San-Giovanni-a-Porta-Latina, à Rome, où, conformément peut-être à l'intention primitive, on a représenté les Annonciations apocryphes à Joachim et à Anne [3].

VI. La « Vie de Saint-Nicolas le Thaumaturge », patron de l'église, est découpée en dix-huit scènes et se développe sur la voûte en berceau et le tympan occidental du narthex. Elle est intéressante à plus d'un titre. D'abord c'est, à notre connaissance, le plus ancien cycle détaillé de la vie du saint. De plus le cycle contient un épisode qui n'a été reproduit dans aucun autre monument d'art, et qui, à l'exception de quelques manuscrits russes tardifs, est même inconnu à la tradition littéraire de la vie de saint Nicolas. Enfin, cet épisode, et un autre, très peu fréquent dans la peinture, révèlent la provenance constantinopolitaine des cycles, ce qui vient encore confirmer notre hypothèse sur l'origine de l'art de Boiana.

Ce cycle comprend les scènes suivantes : 1) Naissance de Nicolas ; 2) Les parents amènent Nicolas à l'école ; 3) Consécration de Nicolas au diaconat ou à la prêtrise ; 4) Consécration à l'épiscopat ; 5) Nicolas soustrait trois sœurs à la débauche (pl. XIX) ; 6) Nicolas chasse les démons de l'arbre ; 7) Miracle en mer (pl. XVIII ; fig. 25) ; 8) Destruction des idoles ; 9) Nicolas sauve les condamnés d'Andriakè ; 10) Les stratèges en prison ; 11) Apparition de Nicolas à l'empereur Constantin ; 12) Apparition à Eulalias ; 13) Les stratèges auprès de l'empereur Constantin ; 14) Les stratèges sauvés apportent des présents à Nicolas (pl. XVII) ; 15) Dormition de saint Nicolas ; 16) Retour de l'ado-

1. Millet, *Mistra*, pl. 137, 3 et 5.
2. S. Beissel, *Bilder zu Aachen*, pl. XX (Annonciation) ; Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, pl. IV, fig. 47 (Psautier lombard du XIe s., Monac. lat. 343 : le roi David) ; la plus curieuse analogie se rencontre dans l'Évangéliaire de Ratisbonne (Monac. lat., 13601), où la Main de Dieu levée se trouve dans un médaillon, avec un triangle. Plusieurs personnages adorent ce symbole.
3. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, p. 923-4, pl. 259, 3. La décoration actuelle a été exécutée en 1191-98, sous Célestin III, mais cette œuvre du XIIe siècle remplaça des peintures plus anciennes. Dans l'abside d'une chapelle, en Cappadoce, l'image de la Vierge est accompagnée de celles de ses parents, représentés en buste dans des médaillons (Phot. de Jerphanion, aux Hautes-Études).

lescent Basile chez ses parents (pl. XVII); 17) Miracle du sauvetage de Démétrios (pl. XIX, fig. 23); 18) Miracle du tapis (pl. XVIII, fig. 24).

La première remarque qui s'impose, dès qu'on a regardé toutes les scènes, est que le peintre n'avait devant lui aucun texte de la vie du saint, mais copiait des séries toutes préparées de poncifs. Ce fait est intéressant en lui-même, parce qu'il montre une fois de plus qu'il faut considérer l'art de Boiana comme un fruit importé, encore qu'acclimaté; on voit bien qu'il s'agit d'une copie. En effet, les sujets prouvent que l'on a illustré plusieurs moments de la vie du saint, ainsi que les miracles accomplis de son vivant ou après sa mort. Cependant l'ordre dans lequel ces épisodes sont énumérés dans les textes [1] n'est pas du tout celui dans lequel ils se présentent sur les murs de Boiana. Ils ne suivent en réalité aucun ordre [2].

Seules les quatre premières scènes représentent des épisodes qui se suivent conformément aux textes. Plus loin, le lien se perd. Ainsi, si l'on tente de continuer la série par la rangée horizontale inférieure, le début conviendrait (l'épisode des trois sœurs est habituellement un des premiers miracles), mais ensuite on arrive presque directement (après deux scènes, dont l'une représente un miracle posthume) à la dormition. Le chemin inverse commencerait à la dormition. On peut encore passer par le premier rang et continuer par la deuxième rangée horizontale supérieure (en allant de l'est à l'ouest), mais la fin de l'histoire des stratèges, qui occupe cette rangée, se trouve dans la moitié sud du tympan occidental. On peut poursuivre, alors, soit en passant à la scène du côté nord du même tympan, soit en passant par la rangée inférieure sud de la voûte (en allant de l'ouest à l'est). La première possibilité tombe, puisque la scène placée dans la partie nord du tympan représente le miracle posthume du retour de Basile, qui précéderait alors d'autres épisodes de la vie et la mort de saint Nicolas. La seconde solution nous amène, après trois scènes, à un autre miracle posthume, celui du tapis. Donc, aucun itinéraire ne donne de résultats satisfaisants, si l'on suit les rangées horizontales.

Les rangées verticales sont tout à fait impossibles. On le voit immédiatement : la première commence par la naissance de Nicolas; tout de suite après vient sa dormition. Enfin, une dernière considération achève de nous prouver que cette série d'épisodes, si riche soit-elle, est construite sans aucun système : sur dix-huit scènes, quinze se rapportent à la vie du saint, et trois illustrent des miracles posthumes. Malgré la différence très nette entre ces deux espèces de scènes, les miracles posthumes sont dispersés au milieu des différents épisodes de la vie.

L'absence d'ordre nous interdit donc de rechercher les sources en nous fondant sur la succession des épisodes. Reste le choix des sujets.

On peut séparer facilement toutes les scènes de la légende de saint Nicolas, à Boiana, en deux groupes déjà indiqués : épisodes de la vie de saint Nicolas et ses miracles après la mort. Le premier groupe est constitué par des éléments quelque peu hétérogènes. On y distingue : 1) des scènes d'un caractère biographique : la naissance, la consécration, la destruction des idoles, la dormition ; 2) des

1. V. Mai, *Spicilegium Romanum*, IV, Rome, 1840, p. 329 sq. ; *Analecta Bollandiana*, II, 1883, p. 143 sq. ; Delehaye, *Synaxarium eccl. Constantinop.*, *Aa. Ss. Novembris*, *appendix* ; *Velikija Četji Minei*, du métropolite Macaire de Moscou, décembre, II, édition de l'*Archeografičeskaja Kommissija* russe, Moscou, 1909, et surtout le recueil de textes qui accompagne l'étude de G. Ahnrich, *Hagios Nikolaos*, Berlin, 1917 (bibliographie critique).

2. V. les schémas de ces scènes dans Grabar, *Boiana*, p. 66, fig. 7.

miracles : l'histoire des stratèges, liée au sauvetage des innocents d'Andriakè, le miracle en mer, Nicolas chassant les démons de l'arbre. Les miracles posthumes sont les suivants : l'adolescent Basile délivré par Nicolas de la captivité chez les Arabes, Démétrios sauvé du naufrage par Nicolas et, enfin, le miracle du tapis.

Parmi les textes édités, il n'y en a pas un qui contienne à la fois tous les épisodes représentés à Boiana. Cependant, pris séparément, tous ces sujets, à une exception près, nous sont connus par des rédactions de la vie de saint Nicolas écrites avant 1259. Leur place dans cette tradition hagiographique nous indiquera approximativement les sources du peintre de Boiana.

A la base de toutes les vies de saint Nicolas, on trouve l'histoire des stratèges, qui se constitua vers le ve ou le vi^e^ siècle, bien longtemps avant la première rédaction de l'histoire du saint [1], qui apparaît au ixe siècle (*vita per Michaelem*) [2].

Là, outre les stratèges, nous trouvons parmi les sujets traités à Boiana le récit de la naissance de Nicolas, du miracle des trois sœurs sauvées de la débauche, de la consécration de Nicolas à l'épiscopat, de la destruction de l'Artémis à Myra, du sauvetage des marins dans un naufrage, et de la mort du saint. L'autre rédaction appelée *Encomium Methodii* (composée dans la seconde moitié du ixe siècle [3]), introduit un nouveau détail dans l'histoire de l'enfance : on raconte comment Nicolas fut envoyé, à l'âge de cinq ans, à l'école, et comment il reçut tous les grades sacerdotaux depuis la prêtrise jusqu'à l'épiscopat. A partir du ixe siècle, neuf des sujets de Boiana sont déjà constitués. C'est probablement à Constantinople qu'auraient été composées les plus anciennes rédactions de la vie de saint Nicolas que nous venons d'indiquer [4].

Une fois entrés dans la légende, tous ces épisodes restèrent dans le domaine de la littérature hagiographique. Quelques-uns continuèrent à se développer. Ainsi, il est curieux de suivre l'histoire de l'éducation de Nicolas, qui de bonne heure s'enrichit de détails merveilleux. A la fin du ixe siècle ou au commencement du xe, dans la *Vita compilata* [5], on trouve beaucoup de précisions intéressantes. Ainsi, le maître de Nicolas reçoit un nom, on lui assigne un rôle important : dorénavant il s'appelle Nicolas, il devient l'oncle du saint enfant et lui prédit l'avenir. Or, les sources de Boiana contenaient déjà cette addition. Nous la reconnaissons en voyant le nimbe autour de la tête du vieillard, et en observant son attitude et ses gestes : il va à la rencontre de l'enfant et prononce évidemment des paroles prophétiques ; les parents l'écoutent, attentifs.

Cet épisode de la vie de saint Nicolas « le Thaumaturge de Myra » est tiré, semble-t-il, d'une vie de saint Nicolas « de Sion » [6]. Cet emprunt d'ailleurs n'est pas le seul. L'histoire des démons chassés de l'arbre en est un autre [7]. Empruntée à la même source, elle apparaît dans la *Vita Lycio-Alexandrina*, dans l'*Encomium Neophyti* du xiie siècle, mais manque encore dans les rédactions les plus répandues du ixe et du xe siècle (*Vita per Michaelem*, *Vita Metaphrasti*).

1. Ahnrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 67-69 ; II, p. 273.
2. *Ibidem*, I, 113-139; II, 261 sq., 378.
3. *Ibidem*, I, 153-182 ; II, 288 sq., 378.
4. *Ibidem*, II, 262-3.
5. *Ibidem*, I, 211-233 ; II, 303 sq., 379.
6. *Ibidem*, II, 307. Sur la vie de saint Nicolas de Sion, v. *ibidem*, I, 339 ; II, 208 sq.
7. *Ibidem*, I, 12-15 ; II, 224-226.

Dans l'*Encomium Neophyti* et dans des recueils de miracles, parmi les plus anciens [1], apparaissent deux autres sujets de Boiana : le miracle de Basile et le miracle de Démétrios. On peut dater le premier approximativement d'après le sujet lui-même : le rapt de l'enfant Basile par les Arabes de Crète n'a pu se produire qu'à l'époque de la domination arabe sur l'île. La légende, qui a conservé toute la fraîcheur d'un événement réel, a dû se constituer sous l'impression encore neuve produite par des débarquements de Sarrazins sur les côtes byzantines de la Méditerranée. Toutefois, ni la *Vita per Michaelem*, ni la *Vita Metaphrasti* ne contiennent cet épisode, qui devait par la suite devenir si populaire. Il n'a guère dû naître antérieurement à la fin du xe siècle [2] ; les plus anciens manuscrits qui le mentionnent sont du XIIIe [3].

Le miracle de Démétrios, qui apparaît en même temps, ne se relie à aucun événement historique ; mais il possède, lui aussi, une telle fraîcheur de réalité, dans les rédactions des xe-XIIe siècles, que sa source primitive ne saurait être beaucoup plus ancienne [4]. Nous montrons plus bas l'intérêt spécial qu'offre la représentation de ce miracle à Boiana.

Enfin, pour fixer une date au sujet du miracle du tapis, nous nous trouvons dans des conditions tout autres. Nous n'avons qu'un texte russe, celui du Recueil de Macaire [5], c'est-à-dire une rédaction russe du XVIe siècle. Elle nous permet de deviner le sujet de la scène, mais ce n'est pas ce texte, mais notre tableau de 1259, qui doit nous servir de point de départ pour faire l'histoire de ce miracle.

Le texte russe du XVIe siècle et le tableau bulgare de 1259 viennent tous deux d'une source plus ancienne, qui est grecque. Le sujet paraît être d'origine byzantine, et nous reviendrons sur ce point. Pourtant, l'absence de toute rédaction grecque est remarquable. On voit que le miracle n'a eu qu'une importance locale qui ne dépassait probablement pas Constantinople. La destruction de la ville a dû entraîner celle de nombreux souvenirs et de traditions de quartier. Boiana conserve un vestige de cette vie intime de la capitale byzantine.

Ainsi, la comparaison des épisodes de Boiana et des rédactions connues des Vies grecques ou des recueils de miracles de saint Nicolas antérieurs au XIIIe siècle nous apprend que la série de Boiana ne revient au complet dans aucun des récits que nous avons pu étudier. Les sources littéraires de notre monument devaient pourtant être assez proches de l'*Encomium Neophyti*, qui donne tous les éléments de notre cycle à l'exception d'un seul (celui du miracle du tapis) et qui date du XIIe siècle.

Si même ces sources sont quelque peu plus anciennes que cette date, elles ne le sont pas considérablement, car la majeure partie des sujets de Boiana provient des Vies qui ne sont pas antérieures au IXe ou au Xe siècle. Certains même de ces sujets sont plus récents (Xe-XIIe siècles). Autrement dit, les maîtres de Boiana ont pris leurs modèles dans un courant d'idées encore vivant et créateur et non pas, comme pour leurs scènes évangéliques, dans une tradition vieille de presque mille ans. Nous verrons plus loin que l'iconographie de ces tableaux s'en est ressentie.

1. Ahnrich, *Hagios Nikolaos*, I, 188-95, 272-5, 409-10 ; II, 380 sq., 382 sq., 385 sq. *Encomium Neophyti* (env. 1200) ; recueils de miracles dits : *Thaumata tria, thaumata sex, vita acephala.*

2. En effet, d'une part ce sujet est absent des rédactions du IXe s., d'autre part les Arabes ne furent maîtres de la Crète que jusqu'en 961 (de 862 à 961).

3. Ahnrich, *Hagios Nikolaos*, II, p. 381-2. Le père de Basile porte à Boiana (comme dans d'autres textes slaves, cf. *Četji Minei*, p. 582) le nom bizarre d'агрик... (dans les *Četji Minei* — агроик). C'est une déformation du grec ἀγροικός τις. Cf. Ahnrich, II, 98.

4. Ahnrich, *Hagios Nikolaos*, II, p. 380 sq., 417-8.

5. *Četji Minei*, p. 632 sq. Le même miracle entre dans un autre recueil russe du XVIIIe siècle. Jacimirskij : *Slavjanskija i russkija rukopis v rumynskich bibliotekach*, dans le *Sbornik otdělenija russkago jazyka i slovesnoti Imp. Akademii Nauk*, vol. 79.

A quel endroit le cycle de Boiana fut-il composé ? D'après ce qui précède, Boiana n'est pas l'illustration d'un texte défini; c'est donc en nous aidant de petits faits caractéristiques, observés dans nos peintures, que nous devons déterminer l'origine de ce cycle.

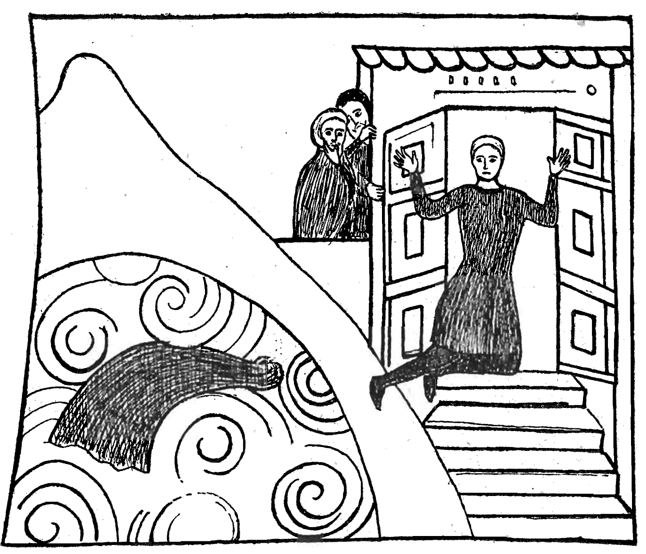


Fig. 23. — Boiana. Vie de saint Nicolas. Miracle de Démétrios.

Quatre épisodes, représentés à Boiana, ne se trouvent pas dans les rédactions du IXe et du Xe siècle et ont dû, par conséquent, voir le jour à une époque plus rapprochée de notre peinture. Ce sont : les démons chassés de l'arbre, le retour de l'adolescent Basile, le sauvetage de Démétrios et le miracle du tapis. Le premier sujet est emprunté à la vie de Nicolas de Sion, et par conséquent ne présente pas d'intérêt géographique. Le second événement se produit en Lycie et en Crète. Tous deux — postérieurement à Boiana, il est vrai — reviennent dans toutes les représentations de la vie de saint Nicolas (particulièrement le second épisode). Ils n'ont rien de caractéristique. Au contraire, le troisième et le quatrième sont pleins d'intérêt. Ils représentent des miracles qui se sont produits à Constantinople. De plus, leur lien avec le lieu d'origine est certainement fort étroit, car ils ne figurent pas dans les autres cycles connus, et l'un d'eux est si peu répandu qu'une seule rédaction russe tardive en a gardé le souvenir ; enfin les textes, illustrés par nos peintures, sont pleins d'indications géographiques très précises et font allusion à des reliques vénérées à Constantinople.

Examinons d'abord la légende du sauvetage de Démétrios. Un habitant de Constantinople du nom de Démétrios, ayant une grande vénération pour saint Nicolas, s'embarque pour Athyr (Ἀθύρ), en Propontide. Une tempête s'élève et le navire coule. Démétrios, au désespoir, appelle le saint à son secours, et saint Nicolas le sauve des vagues; il le transporte miraculeusement, sans connaissance, dans sa maison à Constantinople, où Démétrios inconscient de ce qui lui est arrivé continue à faire entendre les mêmes supplications. Les voisins, accourus à ses cris, le trouvent dans ses vêtements trempés d'eau de mer, implorant toujours Nicolas et ne sachant ce qui s'est passé [1].

Notre peinture (fig. 23) représente en même temps les deux moments distincts de la légende : à gauche, le golfe, et, au milieu des flots, la proue du navire à demi submergée; à droite, sur la terre

1. Ahnrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 186-7, 207-9, 272-3, 413 ; II, p. 417-8.

ferme, Démétrios à genoux devant la large entrée d'une maison, entouré de voisins qui l'observent et lèvent les bras au ciel. C'est exactement l'illustration de la version primitive que nous venons d'indiquer. Elle diffère de la variante du Synaxaire, où Démétrios ne fait pas précisément naufrage, mais est jeté à la mer par des marins [1]. La proue du navire dans notre peinture exclut la version du Synaxaire. De même, pour s'adapter exactement à l'histoire, l'artiste ne se contente pas de représenter un édifice neutre quelconque : il a figuré un escalier massif de pierre conduisant à une grande porte dont les deux battants sont largement ouverts sur l'extérieur ; le toit est recouvert de rangées horizontales de tuiles. On pourrait penser aux portes d'une ville, s'il n'y avait pas l'escalier. Il s'agit évidemment de la demeure de Démétrios, dont l'entrée est exhaussée sur un soubassement élevé.



Fig. 24. — Boiana. Vie de saint Nicolas. Miracle du tapis.

Nous connaissons par des miniatures de semblables constructions à Constantinople, avec deux étages et un escalier extérieur [2]. En tout cas, ce n'est pas une église, ce qui nous permet d'exclure des sources possibles un texte comme l'*Encomium Neophyti*, selon lequel Démétrios est par miracle transporté directement dans une église [3]. Peut-être cette différence tient-elle simplement à l'origine non constantinopolitaine de l'auteur (Néophyte était chypriote) [4], car jusqu'au XVe siècle la population de la capitale avait conservé le souvenir de la maison où Nicolas avait apporté Démétrios sauvé : à un voyageur russe, qui visita Constantinople entre 1424 et 1453, les guides montrèrent, derrière l'autel de Sainte-Sophie, l'église de Saint-Nicolas, construite « ..... sur l'emplacement de la maison de Démétrios où saint Nicolas avait transporté Démétrios retiré de la mer [5] ». Quant à l'église de Saint-Nicolas, derrière l'abside de Sainte-Sophie, elle existait déjà du temps de Constantin Porphyrogénète [6]. Elle est mentionnée par Anne Comnène et par Nicéphore Calliste [7]. Ainsi, notre tableau s'écarte du récit de Néophyte pour s'accorder parfaitement avec la tradition locale de Constantinople.

1. Ahnrich, *Hagios Nikolaos*, I, 207 ; II, 417.
2. Cf. Beylié, *L'habitation byzantine* : miniatures du ms. de Skylitzès de la bibliothèque de Madrid, fig. p. 96, 114 115, 117, 140 ; d'autres représentations analogues : *ibidem*, fig. p. 75, 83, 160, 201.
3. Ahnrich, *Hagios Nikolaos*, I, 413 ; II, 417.
4. Néophytos dit Enkleistos, né en 1134, moine chypriote, fondateur du couvent « Néa Sion » : Krumbacher, *Gesch. d. byz. Lit.*, p. 286, 316 ; Ahnrich, *Hagios Nikolaos*, II, p. 385.
5. Khitrowo, *Itinéraires russes*, V, 1889, p. 228-9.
6. *Const. Porphyr.*, I, 1, p. 34; 35, p. 183.
7. Anna Comnena, *Alexiadis*, I, 100 ; Nicéphore Calliste, paraphrase métrique : v. Ahnrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 352-3, qui cite Papadopoulos-Kérameus, Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας, IV, Saint-Pétersbourg, 1897, p. 357-9.

Le « miracle du tapis » (fig. 24) est une histoire édifiante. A Constantinople vivait un artisan nommé Nicolas. Devenu vieux, il fut privé de son gagne-pain et souffrit avec sa femme une très grande misère. Comme ils avaient une pieuse vénération pour Nicolas, ils résolurent, pour célébrer dignement la fête du saint, de vendre le dernier objet de valeur qu'ils possédassent encore — un tapis. Le vieillard le porta au marché. En chemin, il rencontra saint Nicolas qui avait pris les traits d'un vieillard et qui lui acheta le tapis à un prix élevé. Mais pendant que le vieux faisait route vers sa maison, le saint apparut à sa femme et lui apporta l'objet qu'il venait d'acheter. Après quelques malentendus (la femme soupçonnait son mari d'avoir voulu conserver le tapis et refusait le présent du vénérable saint), les époux comprirent que le saint les avait visités deux fois et lui rendirent grâce. Ils coururent à l'église de Saint-Nicolas et racontèrent à tous ce qui s'était passé. Ils le dirent au patriarche, qui, en l'honneur de cet événement, ordonna que les époux fussent nourris par l'église de Sainte-Sophie. Le « Conseil de Constantinople » et une foule de fidèles vinrent écouter l'histoire du miracle.

Telle est la légende d'après les Četji Minei du métropolite Macaire de Moscou [1]. L'éditeur de ce texte, S. O. Dolgov, ne trouvant pas de rédaction grecque du même sujet, considérait ce miracle comme étant de source russe [2]. Cependant, il n'est pas douteux que l'origine de l'histoire soit à Constantinople, et l'absence de ce miracle dans les innombrables manuscrits grecs de la Vie de saint Nicolas ne peut s'expliquer que par le fait qu'en dehors de Constantinople il était peu connu. La rare précision topographique de la légende montre que le nom de la ville n'est pas accolé à une histoire édifiante, en dehors du temps et de l'espace, mais désigne réellement le lieu où s'est accompli l'événement. Cette précision révèle dans l'auteur du récit un habitant de la capitale, ou du moins un visiteur très informé [3].

En effet, parlant de la promenade du vieux dans la ville, l'auteur s'exprime ainsi : « comme il avançait vers le marché où se trouve la colonne du grand saint Constantin, après avoir dépassé Saint-Platon, il rencontra saint Nicolas sous les traits d'un vieillard ». Le lieu de la rencontre est désigné avec tant de précision qu'on peut le situer sur la carte. La « colonne » n'est autre que la célèbre colonne de Constantin — *Columna Porphyretica*, πορφυροῦς καὶ περίβλεπτος κίων, la première des sept merveilles de Byzance [4]. Elle était surmontée d'une statue d'Apollon, couronnée de rayons, qui reproduisait les traits de Constantin « éclairant les citoyens comme le soleil » [5]. Sous le règne d'Alexis Comnène, d'après Manuel Chrysoloras [6], la statue écroulée avait cédé la place à une croix.

1. Édition de l'*Archeografičeskaja Kommissija* russe, p. 632.
2. *Ibidem*, Introduction.
3. En abordant son récit l'auteur proclame qu'il avait l'intention de raconter un miracle qui s'est produit pendant son séjour à Constantinople (... чюдо светого николы, сотворившееса тогда при моей худости в Цариградѣ...)
4. Du Cange, *Constantinopolis christiana*, p. 64-5, s.v. « Columna porphyretica » ; Th. Reinach, *Commentaire sur le poème de Constantin le Rhodien*, dans la *R. d. Ét. Gr.*, 9, 1896, 91 sq. (on y trouve la liste des textes relatifs à la colonne de Constantin. Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1891, p. 369, 470, 475 ; Cabrol, *Dictionnaire*, s. v. « Byzance », col. 1384) ; Djelal-Essad, *Constantinople*, Paris, 1909, p. 138. Les ruines de la colonne sont actuellement connues sous le nom de Djembesli-Tach.
5. V. Du Cange, *Constantinopolis christiana*, p. 64. Codin, *De orig. Cp.*, p. 15 ; *Leo Grammaticus*, p. 87.
6. Du Cange, *Constantinopolis christiana*, p. 65 ; Th. Reinach, *Commentaire sur le poème de Constantin le Rhodien*, p. 71.

L'emplacement de cette colonne, qui dépassait en hauteur tous les monuments environnants [1], est bien connu. Elle se trouvait au centre du Forum de Constantin, parmi d'autres statues, colonnes et portiques décorant la place [2]. Le « marché » de l'histoire du tapis devait être précisément le Forum de Constantin, indiqué sur toutes les cartes. Il était entouré d'une double rangée de portiques. C'est là, devant ces portiques, que l'artiste de Boiana a représenté la rencontre de saint Nicolas et du pauvre vieillard. Ce dernier étend un tapis sur une perche, l'acheteur lui adresse ce discours : « Cher, où vas-tu ?... dis-moi combien tu en veux et vends-moi ton tapis, car j'en veux acheter un semblable. »

Le texte de la légende n'indique pas seulement le lieu de la rencontre, mais permet de suivre le vieux dans sa course pour aller au marché. Il parvient au forum en passant près de Saint-Platon. Il faut entendre évidemment l'église de ce nom qui est souvent mentionnée par les auteurs anciens [3]. Construite d'abord par Anastase, elle fut restaurée par Justinien et transformée par Basile le Macédonien. Elle était consacrée à saint Platon martyr, frère d'Antiochus, dont la fête est célébrée le 18 novembre. Rien n'en est resté, mais les textes permettent d'en retrouver l'emplacement.

Deux tentatives ont été faites à cet effet. Kondakov [4], sans indiquer, il est vrai, les textes sur lesquels il se fonde, place cette église assez près du Forum de Constantin, un peu au sud de la rue principale partant du Forum dans la direction nord-ouest [5].

Par contre, Mordtmann place l'église Saint-Platon avec quelques autres autour du « Port de Sainte-Sophie », au bord de la mer de Marmara [6]. Le manque de documents précis l'empêche, pourtant, de situer cette église sur son plan de Constantinople. Il s'appuie surtout sur un texte d'Antoine de Novgorod [7]. Prenons-le à notre tour et essayons de compléter ses résultats.

Mordtmann remarque [8] qu'Antoine, décrivant les monuments religieux de Constantinople, part de la Porte d'Or et se dirige vers le nord, en contournant la périphérie occidentale de la ville ; il continue par la description des églises des quartiers du nord (jusqu'à l'église Saint-Euthyme Ὀλυβρίου), en allant de l'ouest à l'est. Il descend ensuite à la Corne d'Or, où il passe en revue une série d'églises (Sainte-Théodosie, Prophète-Isaïe, Saint-Laurent, Saint-Antoine et Saint-Jean-Kalyvite) ; mais ensuite, au lieu de continuer dans la même direction, il passe à l'énumération des édifices qui se trouvent autour du port de Sainte-Sophie (Saints-Macchabées, Saint-Georges, Saint-Platon, Saint-Paul). Enfin, il interrompt encore une fois sa marche, et, d'après Mordtmann, revient au

1. Manuel Chrysoloras, V. Du Cange, *Constantinopolis christiana*, p. 65.
2. *Ibidem*, Manuel Chrysoloras. Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, p. 475 ; Kondakov, *Constantinople*. *Chronicon paschale*, I, p. 528 ; Zosime, p. 96 ; Hesychius, dans *Fragmenta histor. graec.*, IV, p. 154 (éd. C. Muller, Paris, 1851).
3. Du Cange, *Constantinopolis christiana*, p. 92 ; Kondakov, *Constantinople*, p. 33, 42.
4. Kondakov, *Constantinople*, plan de Constantinople.
5 Kondakov fait passer cette rue au sud du Forum *Tauri*, d'autres critiques l'identifient avec la rue des Boulangers (ἀρτοπολία).
6. Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, p. 382. L'auteur identifie l'église Saint-Platon avec un des édifices actuels, Kadrigalim-on-Djamii.
7. Khitrowo, *Itinéraires russes*, p. 87 sq.
8. Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, p. 469 sq.

chemin qu'il a quitté à l'église de Sainte-Épiphanie, en mentionnant le temple des Quarante-Martyrs dans le quartier nommé Κωνσταντιανά.

L'essentiel pour nous ici est que l'église Saint-Platon se trouve mentionnée après les églises de la région du port. Mais on ne saurait admettre avec Mordtmann que l'église des Quarante-Martyrs — qu'Antoine cite juste après Saint-Platon — se trouvât dans le quartier dit de Constantin, c'est-à-dire bien loin au nord-ouest du forum de Constantin [1]. Le texte d'Antoine montre clairement qu'il a existé deux églises des Quarante-Martyrs ; l'une est celle de Mordtmann, qu'on appelait aussi Sébastè [2], et l'autre celle qu'Antoine mentionne tout de suite après Saint-Platon. Il écrit en effet : « à l'extrémité du quartier russe se trouve une église des Quarante-Martyrs ; une partie de leurs reliques se trouve ici, l'autre partie dans la Sébastè ». Si l'emplacement de cette deuxième église est exactement donné par les citernes « des Quarante-Martyrs » (le « Saradjkhané » actuel) [3], l'emplacement de la première église du même nom — celle qui nous intéresse — peut être précisé également. Elle était située auprès de la rue importante nommée la Mésè, qui faisait communiquer le Forum de Constantin avec le Palais Impérial. C'est ce qui ressort du texte d'Anne Comnène décrivant la fuite de la mère d'Alexis Comnène et d'autres femmes de sa famille : après avoir quitté l'empereur sur le Forum de Constantin, elles se dirigèrent vers Sainte-Sophie mais en chemin, « près des Quarante-Martyrs », elles rencontrètent le « pédagogue » de Botaniate [4].

Ainsi, le métropolite Antoine situe Saint-Platon entre les églises du Port de Sainte-Sophie, et celle des Quarante-Martyrs, qui se trouvait sur la Mésè. Saint-Platon était donc situé quelque part entre le Port de Sainte-Sophie et la Mésé, au sud du Forum de Constantin et non loin de cette place [5]. Le vieillard avec son tapis, après avoir contourné Saint-Platon, s'était trouvé sur le Forum ; il débouchait par conséquent des rues du port (au sud du Forum), et se dirigeait vers le nord de la ville. Nous voyons clairement pourquoi il avait choisi cet itinéraire pour aller vendre son précieux tapis. Si le vieillard s'était proposé le même parcours dans la moderne Stamboul, il se serait dirigé vers le marché Tcharchi, qui se trouve à l'ouest de l'ancien Forum de Constantin [6]. Le centre commercial de Constantinople a changé depuis le temps de l'empire byzantin. Au Moyen Age, il était dans la partie de la ville attenante à la Mésè, entre le Forum de Constantin et le Grand Palais. Ainsi la Mésè elle-même s'appelait ἀργυροπρατεῖα, parce que sous ses portiques s'étalaient des magasins de bijouterie [7]. Dans les arcades qui s'ouvraient de près l'église de la Vierge-du-Forum, on faisait le commerce des cuirs précieux et de la cire (γουνάρια, κηροπώλεια) [8], et auprès de l'Octogone-Smyrnium se trouvaient les boutiques d'aromates exotiques [9]. Plus à l'est, près des bains de Zeuxippe, on

1. Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, p. 477.
2. *Ibidem*, p. 477.
3. *Ibidem* ; *Chronicon paschale*, p. 698-699 ; Nicet. Choniates, p. 431 ; Codin., p. 91.
4. Anna Comnena, *Alexiadis*, p. 99-100 ; cf. Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, p. 475.
5. Ce dernier renseignement nous est fourni par un passage de Procope, *De aedif.*, III, p. 190.
6. Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, p. 474.
7. Théophanes, p. 283 ; Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 3-6 ; Djelal-Essad, *Constantinople*, p. 42 ; Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, p. 474.
8. Theophanes, p. 246 ; Cf. Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, p. 474.
9. Anonyme de Banduri, p. 53 ; Cf. Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, p. 474.

apercevait les ateliers impériaux de tissus précieux [1], connus sous le nom de ces bains et dont on conserve encore des spécimens [2]. Enfin, près de ces bains, et non loin de l'Hippodrome, s'élevait un édifice dit « la Maison des Lumières » (ὁ οἶκος τῶν λαμπτήρων), parce qu'elle était illuminée le soir. C'était, semble-t-il, un marché couvert où l'on vendait des marchandises de grand prix, notamment des soieries (σηρικά) et des tissus brodés d'or (χρυσόπαστα) [3]. C'est là, dans ce marché luxueux, au centre même de l'activité commerciale, que se rendait notre vieillard, venant de son pauvre quartier, son tapis sous le bras. Si saint Nicolas ne l'avait rencontré auprès des colonnes de Constantin, il aurait sans doute poursuivi sa route tout droit vers l'est en suivant la Mésè — la rue de Rivoli de Byzance — pour offrir sa marchandise à la « Maison des Lumières », près du Palais-Impérial.

La rédaction du miracle dont le peintre de Boiana s'est inspiré révèle une connaissance topographique de Constantinople et une science de ses mœurs commerciales si extraordinaires, d'une précision si rare dans la littérature hagiographique, que l'on ne doute pas un instant que cette légende ne soit née dans la capitale. Au reste, nous en avons une autre preuve.

Antoine de Novgorod, dont les renseignements sont toujours si intéressants, nous apprend l'existence, au XII[e] siècle, à Constantinople, d'une relique de saint Nicolas qui a certainement un rapport avec notre miracle. En décrivant Sainte-Sophie, il ajoute : « . . . de ce même côté se trouve la chapelle du saint apôtre Pierre. . . ; dans cette chapelle est suspendu le tapis de saint Nicolas [4] ». Ce tapis et le nôtre ne font sûrement qu'un (d'autant plus qu'il n'est jamais question de tapis pour aucun autre saint, ce n'est pas une relique habituelle). Dès le XII[e] siècle, on vénérait donc à Constantinople l'objet miraculeusement acheté par le saint. La date du miracle est ainsi reculée d'un siècle en arrière, et devient un fait réel de la vie religieuse de Constantinople. On a supposé [5] qu'Antoine s'était trompé en plaçant le tapis dans la chapelle de Saint-Pierre (à Sainte-Sophie), car, dans le voisinage immédiat, près de l'autel de Sainte-Sophie, on trouvait une église Saint-Nicolas (v. plus haut, p. 132), où il eût été plus naturel d'exposer les souvenirs du saint. Ceci paraît fort juste. En tout cas, l'histoire du miracle montre comment le tapis a pu échouer dans une des chapelles entourant Sainte-Sophie. Ayant rendu grâce au Thaumaturge chez eux, les vieux époux « se rendirent bientôt à l'église Saint-Nicolas et racontèrent l'événement à tous ceux qui se trouvaient là. . . et tous, ayant appris le miracle, rendirent gloire à Dieu et à saint Nicolas qui faisaient miséricorde à leurs serviteurs. Et là, ayant rendu grâce, le patriarche, sachant ce qui était arrivé, ordonna de nourrir les deux époux sur les fonds de Sainte-Sophie. Et ils instituèrent une fête avec des louanges, des chants et des cantiques. Le Conseil de Constantinople et les fidèles chrétiens allèrent écouter les miracles de Dieu. . . ».

La nouvelle s'étant ainsi répandue dans toute la ville, il est naturel de penser que les deux époux aient dû se séparer de l'objet du miracle et l'aient transporté dans l'endroit même où le patriarche leur avait fait donner des provisions, c'est-à-dire dans une des annexes de Sainte-Sophie, ou plutôt

1. Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 3 sq.
2. *Ibidem*, p. 4, 78, 80 ; fig. 38 ; Diehl, *Manuel*, p. 642 sq. ; fig. 311-312 ; Lessing, *Gewebesammlung*, Berlin, 1900, livres 3 et 9.
3. Cedrenus, I, p. 648 ; Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 4.
4. Khitrowo, *Itinéraires russes*, p. 89.
5. Ahnrich, *Hagios Nikolaos*, I, p. 461, note.

dans la chapelle toute proche de Saint-Nicolas, qui dépendait administrativement de Sainte-Sophie et lui servait d'« asile ». Peut-être même les secours dont il est question dans le texte leur furent-ils accordés à la suite de ce don.

Ces fêtes solennelles, « avec louanges, chants et cantiques », en présence du « Conseil » de la ville et de la foule des fidèles, ne s'expliquent-elles pas par la présence de la nouvelle relique à l'endroit où la cérémonie était célébrée ? La fresque de Boiana est la seule à représenter cette relique de Constantinople, qui, jusqu'ici, n'avait pas été identifiée [1].

Ainsi, les deux scènes de la vie de saint Nicolas qui sont comprises dans la série de Boiana, et qui manquent dans les cycles ordinaires, appartiennent à la tradition de Constantinople. Comme les modèles des deux types du Christ, Évergète et Chalkitis, comme ceux des saints guerriers et, peut-être, des saintes diaconesses gardant les portes, le cycle de saint Nicolas, à Boiana, est d'origine constantinopolitaine.

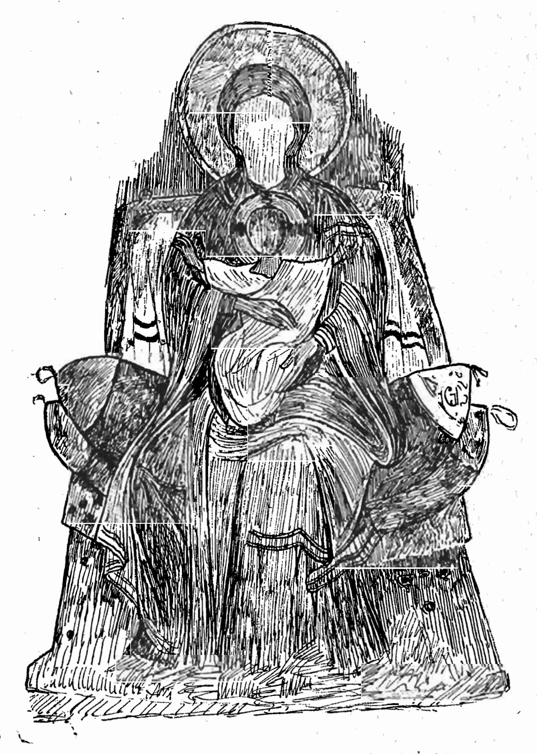


Fig. 25. — Boiana. Vierge de l'abside.

Iconographie. — Dans le sanctuaire (fig. 25) la Vierge, assise sur un trône, tient sur ses genoux l'Enfant, qui tend ses deux bras levés ; de chaque côté sont deux anges inclinés. La Vierge entourée d'archanges est le sujet qu'on rencontre le plus ordinairement dans l'abside. L'intérêt de la scène de Boiana réside uniquement dans l'iconographie de l'Enfant, dans le geste large de ses bras étendus, que nous ne retrouvons qu'en Italie, dans deux groupes de monuments provenant d'une même origine. Une très ancienne mosaïque représentant ce même type se trouve dans l'abside de la chapelle de Saint-Zénon, qui est comprise dans l'église de Sainte-Praxède, à Rome (IX[e] s.)[2]. On trouve deux autres exemples dans les peintures latines du XII[e] siècle, dans l'Italie méridionale : l'une est la mosaïque de l'abside de la cathédrale de Capoue [3] ; l'autre, une fresque de la crypte de Santa Lucia [4].

Les mosaïques de la chapelle de Saint-Zénon appartiennent, comme l'on sait, aux œuvres les plus caractéristiques de l'art gréco-oriental à Rome [5]. Les peintures sud-italiennes du XII[e] siècle s'inspirent du même art [6]. Tous les types analogues à celui de Boiana nous ramènent donc à une origine orientale de ce thème.

1. V. les commentaires archéologiques de M. Ajnalov dans le *Žurnal Min. N. Pr.*, 1906, qui ne donne pas d'explication sur le « tapis de saint Nicolas ». Nous reviendrons plus loin sur le sujet de la forme et de la matière du tapis de notre peinture.
2. Garrucci, *Storia*, pl. 288 ; Kondakov, *Vierge*, I, p. 331, fig. 225.
3. Bertaux, *Italie méridionale*, p. 186.
4. Diehl, *Italie méridionale*, p. 45-47.
5. Cf. Kondakov, *Vierge*, I, p. 331.
6. Diehl, *Manuel*, p. 585 ; Kondakov, *Vierge*, I, pages consacrées aux images de la Vierge dans l'Italie méridionale.

L'Annonciation (pl. X) reproduit le modèle le plus courant et le plus parfaitement byzantin par son élégance sévère. La Vierge est debout sur un tabouret, le bras droit levé devant la poitrine, la paume tournée vers le spectateur. Derrière elle, on aperçoit un banc et un petit édifice. Toute une série d'œuvres byzantines reproduisent ce tableau [1]. Le corps idéalisé de l'archange-annonciateur, arrêté devant la Vierge (au lieu d'accourir vers elle), est également la figure classique des représentations byzantines du XIe et du XIIe siècle [2].

Cependant l'Annonciation de Boiana a gardé de l'ancien Orient un élément rare et important, le dessin des ailes de l'archange. Les ailes sont de couleur brun-chocolat, cernées d'un fin contour blanc ; dans le fond brun, le long des ailes, courent des fils blancs, interrompus par de petits cœurs rouges et verts, cernés à leur tour de blanc. Entre les cœurs, de minces filets se détachent de ces longs fils blancs et descendent en diagonale. L'ensemble a l'air d'un émail finement travaillé. Il y a dans les peintures cappadociennes du XIe siècle, à Elmale-Klissé, un exemple tout à fait semblable [3], et un autre à Spas-Neredica [4]. On trouve aussi, dans la peinture murale copte du VIIe siècle, à Baouît, deux archanges avec des ailes analogues [5]. L'idée du peintre est visible : l'aile de l'archange est composée de longues plumes de paon. Les tuyaux des plumes et les plumes elles-mêmes sont rendus par de longs fils blancs et par les petits filets qui en partent. Les yeux de ces plumes sont représentés par les cœurs de ton vif, disposés sur ces fils. Ce procédé, qui décompose schématiquement la forme compliquée de la plume de paon, était déjà très ancien, quand on s'en servit à Elmale-Klissé, à Spas-Neredica ou à Boiana. Nous l'avons vu par l'exemple de la fresque copte. Nous le rencontrons fréquemment aussi dans les vignettes amusantes de la Bible de l'Abbaye de Saint-Martial de Limoges (Xe s.) [6], où les queues de paon des oiseaux stylisés sont peintes exactement comme les ailes des anges de Boiana : de longs fils dont se détachent de menus cheveux, interrompus par des « yeux ». Ce motif, apparaissant ici dans son aspect primitif, une queue de paon schématisée, ne laisse aucun doute sur l'intention de l'artiste de Boiana. D'autre part nous y apercevons une variante qui se rapproche davantage de la nature : pour la forme des « yeux », le miniaturiste hésite entre le dessin du modèle naturel et le « cœur » régulièrement formé d'Elmale-Klissé et de Boiana. La miniature latine rejoint en cela la fresque copte de Baouît [7].

L'idée de composer de plumes de paon les ailes des anges est très ancienne : on la rencontre déjà dans les mosaïques du VIe siècle, au Mont-Sinaï [8] et dans l'île de Chypre [9].

1. V. les monuments et les recherches sur ce type iconographique dans deux ouvrages de M. Millet : *B. C. H.*, XVIII, 1894, p. 453. sq., et *Évangile*, p. 70 sq.
2. L'archange de Boiana conserve dans toute sa pureté de style l'attitude des images byzantines du XIe siècle. Cf. Millet, *B. C. H.*, XVIII, p. 474, 479 ; *Évangile*, p. 86.
3. Phot. de Jerphanion (H. Ét.) ; *R. A.*, 1908, II, pl. XVI.
4. *Spas-Neredica*, pl. LXIV.
5. Abside de la chapelle XXVIII (d'après Clédat, *Baouît*, pl. XCVI, XCVIII).
6. Bastard, *Peintures*, vol. 7, pl. non numérotées.
7. V. note 5. On trouve un dessin tout à fait semblable sur une sculpture du VIe ou du VIIe siècle, au Musée de Sofia et provenant des fouilles de la basilique de Bêlovo (à mi-chemin entre Sofia et Philippopoli).
8. Kondakov, *Voyage au Mont-Sinaï*, p. 79.
9. I. Smirnov, *Christianskija mozaiki Kipra*, dans le *Viz. Vrem.*, IV, 1897, p. 50, 64, pl. I ; Schmit, Ἡ παναγία Ἀγγελόκτιστος, dans les *Izvêstija R. A. I. v K.*, XV, 1911, pl. sans numéro. Il faut, toutefois, ne pas confondre ces ailes en plume de paon avec les ailes ocellées des chérubins et des « trônes » (Smirnov, *Christianskija mozaiki Kipra*, p. 50).

Ces mosaïques du Sinaï et de Chypre sont certainement des prototypes d'Elmale-Klissé et de Boiana, mais les plumes de paon de ces monuments du VIe siècle conservent une certaine fraîcheur réaliste qui, aux siècles suivants, fera place au schématisme oriental [1].

Les ailes de l'archange de Boiana remontent donc à des prototypes orientaux. Les autres traits de l'iconographie de l'Annonciation montrent, comme nous l'avons vu, que ce vestige d'une conception particulière est venu à Boiana à travers un modèle byzantin.

Le Baptême attire notre attention par les particularités suivantes :

a) Saint Jean se tient à droite du Jourdain. Ce type « inverse » (comparé à la majorité des monuments) est rare ; il suffit à distinguer cette scène de la masse des Baptêmes ordinaires. N'oublions pas pourtant que l'apparition d'un ancien type, d'origine orientale [2], perd son intérêt historique dans un monument du XIIIe siècle, comme Boiana, qui vient après de nombreuses reproductions byzantines du même motif [3].

b) Le Christ, dans le fleuve, se tourne de trois quarts vers Jean et s'avance vers lui, sa main cachant le sexe. La même attitude et la même position des pieds se retrouvent dans les trois miniatures byzantines mentionnées ci-dessus. La main droite est posée de même dans la mosaïque de Saint-Luc et dans une des deux miniatures du Psautier de 1066. Sur ce point, Boiana n'offre rien de très particulier. Par contre, le geste qui cache le sexe remonte à un ancien type oriental [4]. Fréquent dans les œuvres cappadociennes, syriennes et occidentales au Xe, au XIe et au XIIe siècle, il était inconnu jusqu'à maintenant à Byzance [5].

c) Le Jourdain représenté, d'une façon curieuse, comme une colonne enfermée entre des rochers, apparaît pour la première fois, d'après M. Millet, dans des peintures de Cappadoce [6]. Cette formule ne présente pas à proprement parler une variante iconographique spéciale. Ce n'est qu'une formule schématique de l'ancienne image réaliste du torrent jaillissant du roc. Au XIIIe siècle, cet élément n'offre que peu d'intérêt, car, dans tout l'ensemble de l'art byzantin, cette représentation du fleuve était la plus employée pour le paysage des Baptêmes [7].

d) A droite, au bas du Jourdain, nage un petit personnage. C'est un de ceux qui se précipitèrent dans le fleuve pour recevoir le baptême (Luc III, 21). Ce motif qui apparaît dans les monuments du XIIe siècle (Vat. Urb. 2 ; Par. gr. 74 ; Sinaït. 339 ; Laur. VI 23 ; fresque de Spas-Neredica, etc.), est rendu de la manière la plus concise, au moyen d'une seule figure. Son origine naturaliste n'est pas

1. Le motif apparaît pour la première fois sur un chapiteau sassanide de Takht-é-Bostân : J. de Morgan, *Mission scientifique en Perse*, IV, Paris, 1896, fig. 184.
2. Cf. Millet, *Évangile*, p. 179-180, fig. 140-144.
3. V. par ex. : les mosaïques de Saint-Luc en Phocide, les miniatures du Vat. gr. 1156, et du Psautier constantinopolitain du Brit. Mus., de l'année 1066 (2 fois).
4. *Ibidem*, p. 171, sq. Il serait, toutefois, curieux de rapprocher ce geste du Christ dans le Baptême du geste analogue des Vénus baigneuses. L'analogie est surtout frappante sur une image en mosaïque représentant Diane surprise par Actéon au moment où elle se baignait dans un ruisseau (mosaïque trouvée à Timgad en 1912 : *Musée de Timgad*, p. 37 ; R. Cagnat, *Diane et Actéon sur une mosaïque africaine*, dans le *Recueil de mémoires publié à l'occasion du centenaire de la Soc. des Antiquaires de France*, p. 73 sq.) ; la composition tout entière rappelle de très près le Baptême du Christ.
5. Un deuxième exemple de ce motif iconographique dans la peinture byzantine en Bulgarie a été signalé à Bačkovo (v. plus haut).
6. Millet, *Évangile*, p. 172.
7. Voy. par exemple les monuments indiqués note 3.

oubliée pourtant à Boiana. La surface de l'eau où baigne le Christ, où nage le petit figurant, va s'élargissant franchement vers le bas, et rend bien l'endroit plus évasé du fleuve connu sous le nom de Béthabara, où eut lieu, dit-on, le Baptême, et où se baignaient encore récemment les pèlerins [1] (ce détail doit être mis en rapport avec la représentation naturaliste d'une croix monumentale dans le Jourdain, image assez fréquente dans l'iconographie du Baptême [2]).

e) Les trois anges, traditionnels après le XIIe siècle, portent des nimbes de couleurs variées. Dans l'art byzantin du IXe au XIIIe siècle (à l'exception des émaux), on ne rencontre presque jamais de nimbes d'une autre couleur que le jaune (ou l'or, dans les mosaïques et souvent dans les miniatures). Il est donc curieux d'en trouver à Boiana au XIIIe siècle, et de les comparer aux nombreux exemples fournis par le grand art du Ve au VIIIe siècle [3], dont la tradition ne pénètre pas à Byzance, mais se maintient en Orient [4] et en Occident, d'abord dans la peinture latine reproduisant des œuvres orientales [5], puis dans des œuvres proprement occidentales [6]. Cette même tradition reparaît aussi dans la peinture balkanique du XIVe et du XVe siècle (voyez plus loin), où elle est accompagnée d'un style archaïque qui n'a rien de commun avec celui de Boiana. Les nimbes colorés de notre monument doivent être rangés parmi les rares éléments de l'art byzantin primitif que Constantinople conservait encore à cette époque tardive. Leur présence semble indiquer une certaine parenté des sources de Boiana avec l'art byzantin des IXe-Xe siècles.

En résumé, l'iconographie du Baptême se rattache, à certains égards, à d'anciens types orientaux qu'on peut aisément reconnaître. Mais la plupart de ces vieilles formes entrent, vers le XIe ou XIIe siècle, dans l'art byzantin, où les artistes de Boiana allèrent sans doute les chercher. Tel détail, inconnu jusqu'ici, des monuments byzantins du XIe et du XIIe siècle — le geste de la main cachant le sexe — doit être, après Bačkovo et Boiana, porté au nombre des éléments archaïques qui ont passé dans l'art byzantin courant.

La Transfiguration (pl. XI) est entièrement dans l'esprit byzantin. Les prophètes sont debout, tous deux en dehors de la gloire entourant le Christ. Cette gloire, en l'honneur de la Trinité qui se manifeste pendant la Transfiguration [7], est constituée par trois ellipses concentriques [8]. Les montagnes ne sont pas élevées, ni découpées et rocheuses (comme au XIVe siècle et plus tard). Jean s'appuie contre la montagne. Pierre, un genou en terre (cette attitude se retrouve à partir du XIe siècle [9]), se tourne vers

1. Millet, *Évangile*, p. 206-209. A. Jacoby, *Ein bisher unbeachteter apocryphischer Bericht über die Taufe Jesu*, Strasbourg, 1902, p. 48, 54, 92.
2. Récit du pèlerin Théodosius, éd. Pomjalovskij, p. 7, 79, cité dans Millet, *Évangile*, p. 206, 2; Jacoby, *Ein bisher unbeachteter apocryphischer Bericht über die Taufe Jesu*, p. 54, 92. La croix apparaît dans le Baptême assez souvent : Saint-Luc, Ménologe du Vatican, Par. gr. 533, Par. gr. 550, *Hortus Deliciarum*, Spas-Neredica, reliure d'Évangile à Munich (v. la liste dans Millet, *Évangile*, p. 206).
3. V. des exemples dans toutes les mosaïques romaines à partir du Ve et jusqu'au XIIIe siècle; dans les mosaïques de Ravenne, de Saint-Démétrios de Salonique, de l'île de Chypre; les miniatures du *Rossanensis* et du rouleau de Josué.
4. V. les peintures murales coptes et cappadociennes, les miniatures coptes et arméniennes.
5. V. les peintures murales de l'Italie méridionale, de Sant'Angelo in Formis; les miniatures carolingiennes, les miniatures bénédictines en Italie.
6. V. les peintures murales françaises et rhénanes de l'époque romane, les vitraux romans.
7. D'après Théophane Kérameus, XIIe siècle (Homélie 59, Migne, *P. G.*, 132, col. 1007 A, note 61) et Grégoire Palamas, XIVe siècle (Migne, *P. G.*, 151, col. 425 C).
8. Millet, *Évangile*, p. 230-231.
9. Millet, *Évangile*, p. 223.

le Christ pour lui dire les paroles bien connues; Jacques, le visage dans les mains, tombe à la renverse, la tête en bas.

Les apôtres présentent deux particularités. D'abord, Pierre est placé à droite et Jacques à gauche. Cette transposition ne se rencontre pas souvent; pourtant, dès le VIIIe-IXe siècle, elle se montre sur des monuments si divers [1] qu'elle ne constitue plus un argument pour caractériser les sources de notre monument [2].

En second lieu, autant les attitudes de Pierre et de Jean sont calmes, autant celle de Jacques est mouvementée. Il tombe la tête la première, en se cachant les yeux avec les mains, tant est aveuglante la lumière qui émane du Christ transfiguré. Quelques monuments, à partir du XIIIe siècle, représentent aussi Jacques projeté à terre, gisant sur le dos et se cachant les yeux [3]. Cependant partout Jacques couvre son visage avec une main, tandis que l'autre s'abandonne plus ou moins le long du corps (ou bien encore l'apôtre appuie sur elle sa tête). Il ne se sert nulle part de ses deux mains comme à Boiana. A la hardiesse de ce geste s'ajoute la maladresse du dessin : le vêtement prend la forme d'une cloche qui recouvre le corps tout entier, les jambes font avec les cuisses un angle droit et ne sont pas délicatement fléchies comme dans les autres monuments. La figure est fort éloignée de l'élégance byzantine. Tandis que tous les monuments, analogues au point de vue iconographique, interprètent déjà des motifs classiques byzantins, Boiana reste visiblement plus proche du type primitif. Ici encore notre peinture touche probablement aux formes de l'art byzantin naissant. Le mouvement du tissu enroulé autour des genoux est peut-être emprunté à des figures de personnages volant. Il est très possible que nous possédions à Boiana une des premières interprétations de Jacques tombé à la renverse, qui servira de modèle [4] aux nombreuses œuvres plus tardives, surtout dans les Balkans.

La Résurrection de Lazare représente, sous une forme très concise, un type courant du XIe au XIIIe siècle. Il est très répandu à Byzance et en Cappadoce. En voici les principaux caractères : le Christ vient de gauche (comme dans tous les tableaux byzantins postérieurs au Xe siècle [5]). Derrière le Christ, un ou deux apôtres seulement [6]; l'ami de Lazare, debout à gauche, déploie d'une main le linceul en forme de ruban, et de l'autre se bouche le nez [7]; le tombeau a la forme d'un petit édifice [8]; aux pieds du Christ, des personnages agenouillés : Marie prosternée auprès de Lazare et Marthe qui se retourne vers lui [9]. Le nombre des personnages est tellement réduit que même le serviteur qui soulève la pierre n'y figure pas [10].

1. Petrop. 21.; Ps. Chludov; Ps. du Br. Mus., de l'an 1066; Par. gr. 74.
2. En effet, quoique, probablement, d'origine asiatique (Millet, *Évangile*, p. 223-4), cette variante a été connue à Constantinople à partir du XIe siècle (Ps. Brit. Mus. de l'an 1066; Par. gr. 74). Les artistes de Boiana pouvaient donc tenir ce type aussi bien de modèles orientaux que d'une source byzantine.
3. Par. gr. 54; Vatoped. 735; Ps. serbe de Munich; fresques de Verria, de Gračanica, de la Péribleptos à Mistra, et une série de monuments plus tardifs, au Mont-Athos, dans les pays balkaniques, en Russie, au Caucase. V. Millet, *Évangile*, p. 229, fig. 195-7; *Mistra*, pl. 119, 9; 124, 11; Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXX, 67.
4. Je ne pense pas à une influence directe de Boiana, mais je crois apercevoir dans ce motif cette première esquisse de l'apôtre renversé qui se développera à l'époque postérieure.
5. Quelques œuvres orientales et italiennes d'origine orientale font exception. V. Millet, *Évangile*, p. 233.
6. Liste des monuments : Millet, *Évangile*, p. 237, 2, 3, 4 et ailleurs. V. l'index, p. 779.
7. Liste des monuments : *ibidem*, p. 236.
8. Monuments : *ibidem*, fig. 205-7, 211-12, 226, 230, 233-4, etc.
9. *Ibidem*, p. 237, 7; fig. 207, 212-3, 230, 234, etc.
10. *Ibidem*, 236, 11; 237, 1.

L'Entrée à Jérusalem n'est guère qu'une reproduction réduite du type ordinaire dont on se servait depuis les temps les plus anciens, et auquel l'art byzantin des XIe et XIIe siècles revenait toujours [1]. Le nombre des disciples et des enfants est réduit au minimun (2 apôtres, 2 enfants). Un groupe de Juifs se tient aux portes de Jérusalem. La prédominance de ce groupe sur celui des enfants prouverait l'origine byzantine de ce type [2], tandis que la grosse mule qui chemine doucement, la tête relevée, rapprocherait notre scène de l'ancienne tradition qui s'est maintenue plutôt en Orient [3]. D'ailleurs ce n'est pas l'artiste de Boiana qui fondit les deux traditions. Les miniatures byzantines du XIe siècle interprétaient déjà ces éléments d'origine différente [4].

Comme les monuments des siècles antérieurs, Boiana représente le Christ regardant droit devant lui (sans se retourner vers les apôtres) et bénissant les enfants de Jérusalem [5]. Fidèle en tous points à la tradition des XIe-XIIe siècles, la peinture de Boiana se distingue au contraire de l'iconographie des XIVe-XVe siècles, dont on connaît le penchant pour les compositions anecdotiques et pittoresques.

Le Portement de Croix n'est pas plus original que les deux tableaux précédents. C'est un type byzantino-cappadocien, commentant le texte synoptique. Simon porte la croix. Le Christ, vêtu d'une tunique presque sans manches, le suit; un soldat le tire par une corde passée autour de son cou et de ses mains, un autre le pousse par derrière; un serviteur entraîne le Christ d'un geste; un petit groupe de Juifs ferme le cortège.

A la différence des représentations anecdotiques byzantines (cf. Laur. VI 23 [6]) et des monuments de la même tendance du XIVe siècle [7], Boiana nous montre un modèle réduit, universellement pratiqué au XIe et au XIIe siècle [8].

Le serviteur en tunique, qui invite le Christ à avancer, provient, semble-t-il, des originaux du type du Laur. VI 23. Au contraire, le soldat qui chasse le Christ devant lui devance plutôt un motif qui sera fréquent à partir du XIVe siècle [9]. Au reste, cet élément a, lui aussi, une certaine ancienneté (voy. les fresques d'Elmale-Klissé [10], de Sant' Urbano, à Rome, XIIe siècle [11], les tableaux italiens des XIIe-XIIIe siècles [12], etc.).

1. Monuments : *ibidem*, p. 260-2.
2. *Ibidem*, p. 260.
3. *Ibidem*, p. 256 sq., 263. La tradition byzantine préfère un âne plus petit et qui marche la tête baissée (cf. *ibidem*, p. 257).
4. Ainsi, le miniaturiste du Laur. VI 23 représente, sur deux feuilles différentes, une fois, l'âne la tête haute, une autre fois, l'âne la tête baissée (Millet, *Évangile*, fig. 236, 237). Le type complet, parent à celui de Boiana, avec un groupe réduit d'enfants (et même sans apôtres) et avec un âne qui a la tête haute, apparaît déjà dans les Psautiers byzantins du XIe siècle (Brit. Mus. Ps. de 1066; Ps. Barberini : Millet, *Évangile*, fig. 241, 242) et dans les Évangiles byzantins de la même époque (Par. suppl. 27, Ivir. 5 : *ibidem*, fig. 263, 264).
5. Monuments : Millet, *Évangile*, p. 271 sq.
6. *Ibidem*, fig. 389.
7. Peintures serbes à Mateič, russes à Saint-Théodore de Novgorod, bulgares à Berende (v. plus loin, chap. VI), grecques à Mistra et au Mont-Athos (Millet, *Évangile*, p. 363 sq).
8. Cette iconographie répond au type « byzantin », établi par les recherches de M. Millet (*Évangile*, p. 363-4). La corde au cou ne doit pas nous éloigner des sources byzantines (M. Millet l'indique comme un trait du type cappadocien), car au temps de Boiana le motif a été déjà connu des artisans byzantins. Voyez, p. ex., la miniature de l'Évangile de Gelat : Kondakov, *Histoire*, II, p. 142. D'ailleurs la corde au cou du prisonnier est représentée déjà sur les sarcophages, dans la scène qu'on identifie comme l'Arrestation de saint Paul (Le Blant, *Sarcophages de la Gaule*, pl. XI).
9. Voy. les fresques de Mateič et de Dionysiou, le coffre de Bologne (Millet, *Évangile*, fig. 387, 388, 390, p. 378).
10. *Ibidem*, p. 366; fig. 391.
11. *Ibidem*, fig. 392.
12. *Ibidem*, fig. 394, 396, 397; Venturi, *Storia*, V, fig. 561.

La Cène reproduit un beau modèle byzantin des XIe-XIIe siècles : derrière la table demi-circulaire, le Christ est assis à gauche; Jean, à côté du Maître, s'appuie sur lui; Pierre occupe l'angle gauche de la table [1]; Judas, en arrière, est au milieu des disciples; il étend le bras : interprétation byzantine de Matth. XXVI, 23, qui s'était implantée à partir du Xe siècle et qui jouissait d'une grande faveur [2]. Judas est dans une position étrange : tout son corps, jusqu'à la taille, s'aplatit sur la table. Le Harley 1810 reproduit cette attitude avec la même gaucherie [3], sauf que Judas se place un peu plus à droite; les fresques de Gračanica [4], de Dochiariou et de Lavra, au Mont-Athos [5], suivent cet exemple. Une miniature d'un Évangile grec de l'Ambrosienne (D. 67), du XIIIe siècle [6], offre enfin un Judas tout à fait semblable à celui de Boiana [7].

Les apôtres sont serrés les uns à côté des autres, les mains cachées sous la table. C'est là une formule en usage entre le IXe et le XIIIe siècle et qui disparaît au XIVe [8]. Enfin une quantité d'objets (couteaux, radis, bulbes d'ail, petits pains), posés sur la table, nous rappellent le goût pour les détails réalistes de nombreux monuments à partir du IXe et du Xe siècle et surtout après le XIIe siècle en Cappadoce et à Byzance [9].

En somme, la Cène de Boiana est proprement une œuvre d'iconographie byzantine, jusqu'aux détails, qui se retrouvent intégralement dans des monuments byzantins.

La Crucifixion (pl. XII) doit être rangée parmi les meilleures compositions que l'art byzantin du XIe et du XIIe siècle nous ait laissées de ce sujet. La scène de Boiana reproduit le type le plus répandu, celui qui est le plus parfaitement dans l'esprit byzantin, quoique Byzance ait utilisé pour l'ensemble et pour les détails des modèles déjà existants [10].

Les artistes byzantins ont introduit dans ces modèles des variantes légères ou des corrections dont on ne sait s'il faut dire qu'elles modifient l'iconographie ou le style. Boiana reçut l'ancienne iconographie en bloc, avec toutes les nuances qui transformaient le schéma oriental de la Crucifixion en un tableau byzantin riche de contenu spirituel. Ainsi les Byzantins ont conservé au pied de la croix les figures héritées de l'Orient : Jean et le soldat d'un côté, Marie et les Saintes Femmes de l'autre. Mais l'immobilité impassible de ces personnages est devenue la réserve idéale des saints; ils ont pris l'aspect de statues antiques, avec des attitudes et des gestes auxquels on avait rendu la vie [11]. Il en est

1. Dobbert, dans le *Repertorium f. K.*, XIV, 1891, p. 186-9; Millet, *Évangile*, p. 293.
2. Millet, *Évangile*, p. 288, 295, fig. 277-9.
3. Dobbert, *Repertorium f. K.*, XV, 1892, fig. 38; Millet, *Évangile*, fig. 281.
4. Millet, *Évangile*, fig. 293.
5. *Ibidem*, fig. 292, 294.
6. Dobbert, *Repertorium f. K.*, XV, p. 372, fig. 41.
7. Cette ressemblance parfaite montre que nous avons affaire à un modèle courant, ce qui contredit l'explication de Dobbert d'après laquelle ce personnage bizarre de la miniature serait imputable à la maladresse d'un artiste aux prises avec une forme inconnue. V. *ibidem*, p. 373.
8. V. pour le type « byzantin » : Dobbert, *Repertorium f. K.*, XV, fig. 31-32, 35-38, 41, 43, 44; Millet, *Évangile*, fig. 268-9, 272-4, 275-8, 281. Le type tardif, *ibidem*, fig. 284, 285, 287, 292-5. V. aussi, Berende en Bulgarie (v. chap. VI). En Orient les apôtres gesticulant apparaissent avant : v. le Par. copte 13 (Dobbert, *Repertorium f. K.*, fig. 40).
9. Cf. Millet, *Évangile*, fig. 270, 273, 277; Dobbert, *Repertorium f. K.*, XV, fig. 41.
10. V. l'étude magistrale de l'iconographie du Crucifiement dans Millet, *Évangile*, p. 400 sq.
11. En effet, les Byzantins ne font souvent que reprendre des formules très anciennes (Millet, *Évangile*, p. 400, 401, etc.). Mais ils les transforment, en les présentant sous un jour plus humain et leur prêtant des formes plus élégantes.

L'Entrée à Jérusalem n'est guère qu'une reproduction réduite du type ordinaire dont on se servait depuis les temps les plus anciens, et auquel l'art byzantin des XIe et XIIe siècles revenait toujours [1]. Le nombre des disciples et des enfants est réduit au minimun (2 apôtres, 2 enfants). Un groupe de Juifs se tient aux portes de Jérusalem. La prédominance de ce groupe sur celui des enfants prouverait l'origine byzantine de ce type [2], tandis que la grosse mule qui chemine doucement, la tête relevée, rapprocherait notre scène de l'ancienne tradition qui s'est maintenue plutôt en Orient [3]. D'ailleurs ce n'est pas l'artiste de Boiana qui fondit les deux traditions. Les miniatures byzantines du XIe siècle interprétaient déjà ces éléments d'origine différente [4].

Comme les monuments des siècles antérieurs, Boiana représente le Christ regardant droit devant lui (sans se retourner vers les apôtres) et bénissant les enfants de Jérusalem [5]. Fidèle en tous points à la tradition des XIe-XIIe siècles, la peinture de Boiana se distingue au contraire de l'iconographie des XIVe-XVe siècles, dont on connaît le penchant pour les compositions anecdotiques et pittoresques.

Le Portement de Croix n'est pas plus original que les deux tableaux précédents. C'est un type byzantino-cappadocien, commentant le texte synoptique. Simon porte la croix. Le Christ, vêtu d'une tunique presque sans manches, le suit; un soldat le tire par une corde passée autour de son cou et de ses mains, un autre le pousse par derrière; un serviteur entraîne le Christ d'un geste; un petit groupe de Juifs ferme le cortège.

A la différence des représentations anecdotiques byzantines (cf. Laur. VI 23 [6]) et des monuments de la même tendance du XIVe siècle [7], Boiana nous montre un modèle réduit, universellement pratiqué au XIe et au XIIe siècle [8].

Le serviteur en tunique, qui invite le Christ à avancer, provient, semble-t-il, des originaux du type du Laur. VI 23. Au contraire, le soldat qui chasse le Christ devant lui devance plutôt un motif qui sera fréquent à partir du XIVe siècle [9]. Au reste, cet élément a, lui aussi, une certaine ancienneté (voy. les fresques d'Elmale-Klissé [10], de Sant' Urbano, à Rome, XIIe siècle [11], les tableaux italiens des XIIe-XIIIe siècles [12], etc.).

1. Monuments : *ibidem*, p. 260-2.
2. *Ibidem*, p. 260.
3. *Ibidem*, p. 256 sq., 263. La tradition byzantine préfère un âne plus petit et qui marche la tête baissée (cf. *ibidem*, p. 257).
4. Ainsi, le miniaturiste du Laur. VI 23 représente, sur deux feuilles différentes, une fois, l'âne la tête haute, une autre fois, l'âne la tête baissée (Millet, *Évangile*, fig. 236, 237). Le type complet, parent à celui de Boiana, avec un groupe réduit d'enfants (et même sans apôtres) et avec un âne qui a la tête haute, apparaît déjà dans les Psautiers byzantins du XIe siècle (Brit. Mus. Ps. de 1066; Ps. Barberini : Millet, *Évangile*, fig. 241, 242) et dans les Évangiles byzantins de la même époque (Par. suppl. 27, Ivir. 5 : *ibidem*, fig. 263, 264).
5. Monuments : Millet, *Évangile*, p. 271 sq.
6. *Ibidem*, fig. 389.
7. Peintures serbes à Mateič, russes à Saint-Théodore de Novgorod, bulgares à Berende (v. plus loin, chap. VI), grecques à Mistra et au Mont-Athos (Millet, *Évangile*, p. 363 sq).
8. Cette iconographie répond au type « byzantin », établi par les recherches de M. Millet (*Évangile*, p. 363-4). La corde au cou ne doit pas nous éloigner des sources byzantines (M. Millet l'indique comme un trait du type cappadocien), car au temps de Boiana le motif a été déjà connu des artisans byzantins. Voyez, p. ex., la miniature de l'Évangile de Gelat : Kondakov, *Histoire*, II, p. 142. D'ailleurs la corde au cou du prisonnier est représentée déjà sur les sarcophages, dans la scène qu'on identifie comme l'Arrestation de saint Paul (Le Blant, *Sarcophages de la Gaule*, pl. XI).
9. Voy. les fresques de Mateič et de Dionysiou, le coffre de Bologne (Millet, *Évangile*, fig. 387, 388, 390, p. 378).
10. *Ibidem*, p. 366; fig. 391.
11. *Ibidem*, fig. 392.
12. *Ibidem*, fig. 394, 396, 397; Venturi, *Storia*, V, fig. 561.

La Cène reproduit un beau modèle byzantin des XIe-XIIe siècles : derrière la table demi-circulaire, le Christ est assis à gauche; Jean, à côté du Maître, s'appuie sur lui; Pierre occupe l'angle gauche de la table [1]; Judas, en arrière, est au milieu des disciples; il étend le bras : interprétation byzantine de Matth. XXVI, 23, qui s'était implantée à partir du Xe siècle et qui jouissait d'une grande faveur [2]. Judas est dans une position étrange : tout son corps, jusqu'à la taille, s'aplatit sur la table. Le Harley 1810 reproduit cette attitude avec la même gaucherie [3], sauf que Judas se place un peu plus à droite; les fresques de Gračanica [4], de Dochiariou et de Lavra, au Mont-Athos [5], suivent cet exemple. Une miniature d'un Évangile grec de l'Ambrosienne (D. 67), du XIIIe siècle [6], offre enfin un Judas tout à fait semblable à celui de Boiana [7].

Les apôtres sont serrés les uns à côté des autres, les mains cachées sous la table. C'est là une formule en usage entre le IXe et le XIIIe siècle et qui disparaît au XIVe [8]. Enfin une quantité d'objets (couteaux, radis, bulbes d'ail, petits pains), posés sur la table, nous rappellent le goût pour les détails réalistes de nombreux monuments à partir du IXe et du Xe siècle et surtout après le XIIe siècle en Cappadoce et à Byzance [9].

En somme, la Cène de Boiana est proprement une œuvre d'iconographie byzantine, jusqu'aux détails, qui se retrouvent intégralement dans des monuments byzantins.

La Crucifixion (pl. XII) doit être rangée parmi les meilleures compositions que l'art byzantin du XIe et du XIIe siècle nous ait laissées de ce sujet. La scène de Boiana reproduit le type le plus répandu, celui qui est le plus parfaitement dans l'esprit byzantin, quoique Byzance ait utilisé pour l'ensemble et pour les détails des modèles déjà existants [10].

Les artistes byzantins ont introduit dans ces modèles des variantes légères ou des corrections dont on ne sait s'il faut dire qu'elles modifient l'iconographie ou le style. Boiana reçut l'ancienne iconographie en bloc, avec toutes les nuances qui transformaient le schéma oriental de la Crucifixion en un tableau byzantin riche de contenu spirituel. Ainsi les Byzantins ont conservé au pied de la croix les figures héritées de l'Orient : Jean et le soldat d'un côté, Marie et les Saintes Femmes de l'autre. Mais l'immobilité impassible de ces personnages est devenue la réserve idéale des saints; ils ont pris l'aspect de statues antiques, avec des attitudes et des gestes auxquels on avait rendu la vie [11]. Il en est

1. Dobbert, dans le *Repertorium f. K.*, XIV, 1891, p. 186-9; Millet, *Évangile*, p. 293.
2. Millet, *Évangile*, p. 288, 295, fig. 277-9.
3. Dobbert, *Repertorium f. K.*, XV, 1892, fig. 38; Millet, *Évangile*, fig. 281.
4. Millet, *Évangile*, fig. 293.
5. *Ibidem*, fig. 292, 294.
6. Dobbert, *Repertorium f. K.*, XV, p. 372, fig. 41.
7. Cette ressemblance parfaite montre que nous avons affaire à un modèle courant, ce qui contredit l'explication de Dobbert d'après laquelle ce personnage bizarre de la miniature serait imputable à la maladresse d'un artiste aux prises avec une forme inconnue. V. *ibidem*, p. 373.
8. V. pour le type « byzantin » : Dobbert, *Repertorium f. K.*, XV, fig. 31-32, 35-38, 41, 43, 44; Millet, *Évangile*, fig. 268-9, 272-4, 275-8, 281. Le type tardif, *ibidem*, fig. 284, 285, 287, 292-5. V. aussi, Berende en Bulgarie (v. chap. VI). En Orient les apôtres gesticulant apparaissent avant : v. le Par. copte 13 (Dobbert, *Repertorium f. K.*, fig. 40).
9. Cf. Millet, *Évangile*, fig. 270, 273, 277; Dobbert, *Repertorium f. K.*, XV, fig. 41.
10. V. l'étude magistrale de l'iconographie du Crucifiement dans Millet, *Évangile*, p. 400 sq.
11. En effet, les Byzantins ne font souvent que reprendre des formules très anciennes (Millet, *Évangile*, p. 400, 401, etc.). Mais ils les transforment, en les présentant sous un jour plus humain et leur prêtant des formes plus élégantes.

de même pour le Christ sur la croix. Les Byzantins du XI[e] siècle et des deux siècles suivants transformèrent leurs modèles, assouplirent un peu la ligne du corps du Christ suspendu à la croix [1], et, par cet arc flexible, ils ont humanisé le vieux schéma, ils ont communiqué à toute la scène un certain caractère tragique, tout en gardant le sentiment de la mesure propre à toutes leurs conceptions. A Boiana, la courbe rappelle les Crucifixions du XI[e] et du XII[e] siècle, elle contraste avec la ligne brisée des œuvres orientales et latines [2] ; elle s'oppose également au tracé des peintures balkaniques tardives, où la ligne du corps du Sauveur perd son dessin harmonieux et se tord d'une façon exagérée [3]. De même, Marie, Jean et les autres figures ont gardé toute la dignité des Crucifixions byzantines, leurs modèles, sans montrer plus de raideur ni plus de vie. C'est peut-être dans la Crucifixion que nous pouvons le mieux saisir, à Boiana, le rôle que joue Byzance dans la transmission des vieux éléments iconographiques orientaux [4].

La Descente aux Limbes (pl. XII) présente un type byzantin authentique, sous la forme qu'il avait prise au XI[e] et surtout au XII[e] siècle [5]. Sur quelques points, cette composition annonce le développement que ce type prendra au XIV[e] siècle.

Le Christ, au milieu de la scène, entre deux montagnes, est debout sur les « Portes de l'Enfer » croisées l'une sur l'autre, écrasant Satan sous ses pieds. En disposant symétriquement les groupes traditionnels des ressuscités, — d'un côté Adam et Ève, de l'autre les prophètes — Boiana se différencie des variantes répandues au XIV[e] siècle et aux siècles suivants, où Adam et Ève se trouvent séparés et sont placés symétriquement aux côtés du Christ [6]. Par contre, l'attitude du Christ rappelle quelque peu ces monuments tardifs. Les images plus anciennes représentent le Sauveur en mouvement : la croix en main, il marche suivi d'Adam et Ève [7]. Ces images expriment l'idée de la délivrance des morts. A Boiana, au contraire, le Christ est de face, immobile, et il domine tout le reste de la scène. Cette conception rappelle l'importance dogmatique du sujet : la croix à la main et debout sur Satan écrasé, le Sauveur apparaît comme le vainqueur du Mal et de la Mort.

Cette conception se fait jour çà et là dans l'iconographie de la Descente aux Limbes, antérieurement à Boiana [8] ; mais au XIV[e] siècle et plus tard, nous trouvons plus souvent le Christ immobile et de face [9]. Adam et Ève qui se tenaient d'un même côté sont reportés à droite et à gauche du Christ. Peut-être faut-il considérer ce changement comme une tentative pour faire disparaître la contradiction

1. Millet, *Évangile*, p. 407 sq.
2. *Ibidem*, p. 413-4. Quelquefois ce dessin fait son apparition dans les œuvres slaves et caucasiennes du XIII[e] et du XIV[e] siècle.
3. *Ibidem*, p. 410.
4. Un détail spécial doit être signalé dans le Crucifiement de Boiana. On voit, en effet, à côté du flanc blessé du Christ, l'inscription ρанѫ — « la plaie ». Ce désir d'attirer l'attention sur la plaie est remarquable. Il s'explique, si l'on se souvient que la plaie du Christ a été l'objet d'une vénération particulière, à côté des instruments de la Passion. Citons une phrase du grand « mélode » Ephrem le Syrien : « J'adore l'épée, *la plaie*, le bâton, les clous, l'éponge. » (F. X. Krauss, *Der heilige Nagel in der Domkirche zu Trier*, Trèves, 1868, p. 100).
5. Millet, *Daphni* (*Mon. Piot*, II, p. 204 sq.); Diehl, *Mosaïques byzantines de Saint-Luc* (*ibidem*, III, p. 232 sq.).
6. Avant le XIV[e] siècle ce motif n'apparaît qu'exceptionnellement (Iviron, 1, Vatop. 608, 735). Cf. Millet, *Daphni*, p. 210.
7. *Ibidem*, p. 210-211 ; V. aussi les Sinaït. 339, Vat. Urb. gr. 2, la mosaïque de Torcello, etc... V. les Psautiers Chludov (Tikkanen, *Psalterillustrationen*, p. 60-61, fig. 76, 78).
8. Saint-Luc, Torcello, Iviron 1, Par. gr. 75, Vatop. 735.
9. V. plus loin (chap. VIII) les exemples des Descentes aux Limbes de l'école athonite, avec Adam et Ève des deux côtés du Christ.

apparente entre l'attitude du Christ immobile et de face, et son geste qui entraîne Adam et Ève à sa suite, geste si violent qu'il agite son vêtement.

Comme dans tous les monuments des XI[e]-XII[e] siècles, nous trouvons à Boiana, en face d'Adam et d'Ève, les rois de l'Ancien Testament, sortant de leurs sarcophages, et saint Jean Baptiste. Mais aux deux rois habituels, Salomon et David, on a ajouté un troisième. On reconnaît aisément Salomon, le plus jeune, et David à sa petite barbe ronde. Le troisième roi porte une barbe grise, longue et étroite. Il me semble qu'il doit représenter le roi biblique célèbre, le prototype de Jésus, Melchisédech. C'est en effet le seul des rois qui soit représenté avec une barbe grise allongée, par exemple dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure à Rome [1], de Saint-Vital et Saint-Apollinaire *in Classe* à Ravenne [2]. Il semble que dans le cod. gr. classis I, cod. VIII ZZ, 5, de la Marcienne, la Descente aux Limbes représente Jean, David et Melchisédech. En augmentant le nombre des patriarches, Boiana se rapproche des compositions des siècles suivants, telles que les fresques de Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod, et de Mistra [3]. Le *Guide de la Peinture* [4] se range à côté de ces monuments. Dans le même ordre d'idées, notons aussi les trois curieuses figures des ressuscités, au-dessus d'Adam et d'Ève : dans le premier, un jeune homme portant une houlette de berger, on peut reconnaître Abel [5] ; les deux autres têtes ne peuvent guère être que celles d'Isaïe et de Jérémie qui, dans le *Guide*, forment avec Abel le groupe des ressuscités. Il fallait noter cependant, à Boiana, cette tendance à élargir dans l'esprit des siècles suivants une iconographie toute byzantine dans son fonds. L'iconographie de la scène hésite donc entre la peinture byzantine des XI[e]-XII[e] siècles et celle du XIV[e], avec une préférence pour la première. Nous ne voudrions pas cependant affirmer par là que le type de la Descente aux Limbes a systématiquement évolué entre le XI[e] et le XIV[e] siècle; d'après une remarque fort juste de Strzygowski, il n'est pas possible de démontrer cette évolution [6]. On peut affirmer seulement qu'au XIV[e] siècle les compositions deviennent plus riches, et que Boiana les devance, par conséquent, de plus d'un siècle.

Avec les Saintes Femmes au Tombeau, nous sommes en présence d'un type très répandu du X[e] au XII[e] siècle dans tout l'art chrétien et qui est attesté déjà bien avant cette époque [7]. Ses caractères sont les suivants : l'action se passe devant le sépulcre ; le tombeau est au centre et contient le linceul ; devant, on aperçoit la pierre rectangulaire, qui a été enlevée, et un ange assis sur le bord supérieur ; il se tourne vers les saintes femmes qui passent, et leur montre le tombeau vide.

Un détail — trois saintes femmes au lieu de deux — est moins fréquent, mais assez ordinaire pourtant dès le XII[e] siècle [8].

L'Ascension ne s'écarte en rien du seul type en usage dans l'art byzantin et qui apparaît pour la

1. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, III, pl. 8.
2. Diehl, *Ravenne*, p. 73 ; I. Kurth, *Die Wandmosaiken von Ravenna*, Leipzig, 1902, p. XIX. Ailleurs Melchisedech ne porte pas toujours cette barbe. V., par exemple, le Cosmas Indicopleustès de la Vaticane, fol. 58 et 61.
3. Millet, *Mistra*, pl. 116, 141 ; v. aussi *Bul. Com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923 ; Poganovo (v. chap. VIII).
4. Didron, *Guide*, p. 149.
5. *Ibidem*.
6. Strzygowski (*Physiologus*, p. 57, 82, 87-8, 125) fait justement remarquer la variété des types de la Descente aux Limbes dans un même ms. du Physiologus ou du Psautier Chludov.
7. Millet, *Évangile*, p. 519-520.
8. *Ibidem*, p. 520.

première fois dans l'Évangile de Rabula et sur les ampoules palestiniennes. Il est caractérisé, comme on le sait, par les particularités suivantes [1] : le Christ, assis sur l'arc-en-ciel, de face, est entouré d'une gloire, portée par les anges volant, et enlevé dans le ciel. En bas, sur la terre, la Vierge orante occupe le centre, et de chaque côté sont groupés symétriquement deux anges et deux groupes d'apôtres gesticulant. Derrière les personnages, des montagnes et des arbres. A Boiana, la composition, occupant un arc, se divise en trois parties (au sommet, le Christ, sur les côtés, deux groupes), ce qui dérange un peu la symétrie et la sévère ordonnance de l'iconographie. On peut noter l'auréole ronde et monochrome (blanche) autour du Christ, comme une forme de transition entre l'auréole ovale ou en forme d'amande (mandorla) — qu'on trouve jusqu'à la fin du XII[e] siècle — et l'auréole polychrome et circulaire, contenant parfois des polygones inscrits, fréquente à partir du XIV[e] siècle.

La Pentecôte a été soumise aux mêmes nécessités que l'Ascension, et a dû être partagée entre la clef de la voûte et les deux côtés d'un arc étroit. Les fragments conservés montrent cependant que, malgré la division en trois, l'iconographie usuelle de cette scène a été respectée. Ainsi les apôtres sont assis sur un banc en forme de sigma, dont Pierre et Paul occupent le centre. Sous le banc, on a groupé quelques figures personnifiant « les Peuples ». Sur les têtes des apôtres, le Saint-Esprit descend sous la forme de rayons qui émanent d'un médaillon contenant une colombe blanche. Le groupe des apôtres étant partagé entre les deux côtés, on a dessiné deux bancs au lieu d'un. Le médaillon contenant le Saint-Esprit est au sommet, et les rayons s'en écartent en deux faisceaux divergents, au lieu de tomber en un seul faisceau.

Nous avons parlé plus haut du type byzantin de la Dormition de la Vierge, à propos des fresques de Bačkovo, de Boiana (première série de peintures) et de Tirnovo [2]. La composition de Boiana (décoration de 1259) n'apporte aucun détail nouveau. Elle est évidemment très proche des monuments des siècles précédents et se distingue nettement des types élargis des XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles. Ses figures de Syriens, Jean Damascène et Cosmas de Jérusalem, de chaque côté de la scène, représentent un motif que nous avons déjà signalé à Bačkovo. A Boiana, ils sont figurés non de face et en pied, comme dans cette peinture byzantine, mais à mi-corps, et de trois quarts. Tournés vers la scène de la Dormition, ils tendent vers elle de longs rouleaux contenant des textes relatifs à cet événement. L'attitude de ces personnages et la position des rouleaux s'écartent donc légèrement de la formule byzantine (voyez l'Ascension dans le Par. gr. 1208 et le Vat. gr. 1156), tout en se rapprochant d'un procédé qui réapparaîtra dans la peinture du XIV[e] siècle [3].

Le Christ parmi les Docteurs appartient, à Boiana, à un type un peu spécial. Ordinairement, on voit le Christ adolescent assis sur un trône au milieu d'un groupe de docteurs juifs. Ce type iconographique, très répandu à l'époque byzantine classique et dans l'art orthodoxe tardif, remonte à des sources lointaines. Déjà sur quelques œuvres de l'époque chrétienne primitive on trouve des représentations qui pourraient être des images de la scène qui nous occupe [4]. Toutefois, ces représentations,

1. Ernest Dewald, *Iconography of the Ascension*, dans *Amer. Journal of Arch.*, II[e] série, XIX, 1915.
2. V. pages 78-80, 89, 92, 98-99.
3. V. la peinture murale à Verria, en Grèce (Diehl, *Manuel*, fig. 407). Plus tard encore l'attitude des deux « mélodes » syriens restera à peu près la même. V. chap. VII.
4. Cf. les sarcophages dans Garrucci, *Storia*, pl. 321, 3 et 4 ; 322, 1 et 2 ; 323, 1 et 4.

cérémonieuses et monumentales, se confondent avec la *Majestas Domini* et ne montrent aucun effort pour préciser le sujet [1]. Les œuvres byzantines qui, à partir du VI[e] siècle, représentèrent le Christ parmi les Docteurs, en adoptant d'une manière générale la composition symétrique et grave de la *Majestas Domini*, en conservaient aussi l'idée dogmatique. Tout au moins les Byzantins, comme les artistes des IV[e]-V[e] siècles, se servent-ils de cette scène de la première prédication du Christ comme d'une image symbolique [2].

L'iconographie devait exprimer cette intention : le Christ occupe une place centrale; son importance est soulignée par l'élévation de son siège et par un *kiborion* qui le surmonte; les Docteurs s'alignent quelquefois sur un long banc droit [3] ; dans d'autres cas, on les voit disposés sur le *syntronon* d'une abside de basilique [4]. Le Christ siège sur le trône épiscopal, au milieu; les Juifs sont assis sur des bancs latéraux. Le prototype de cet arrangement appartient à l'art chrétien primitif, où on le trouve dans une scène de la vie de Moïse, dans les mosaïques de la nef de Sainte-Marie-Majeure, à Rome [5].

Mais à côté de ce groupe principal de monuments, il y en a un autre qui s'attache à l'illustration exacte du texte de l'Évangile (Luc, II, 41 sq.). Cette illustration suit le récit en une série d'images.

C'est ainsi que le Par. gr. 510 représente successivement : 1) le Christ enfant allant à Jérusalem ; 2) le Christ parmi les Docteurs; 3) le Baiser de la Vierge à Jésus retrouvé [6]. Le Laur. VI 23 varie légèrement cette série d'illustrations. On y voit : 1) les parents de Jésus en route vers Jérusalem; 2) leur retour; 3) l'Enfant-Jésus allant à Jérusalem; 4) le Christ parmi les Docteurs [7]. Les mosaïques de Kachrié-Djami conservent des fragments de deux scènes : 1) le Christ en marche vers Jérusalem; 2) le Christ parmi les Docteurs. La suite de ce cycle est inconnue à cause de la destruction des mosaïques, mais on est en droit de supposer qu'il se terminait par une troisième scène, celle qu'on a vue dans le Par. gr. 510 [8]. Enfin, au Brontochion à Mistra [9], une série de scènes semblable reparaît, mais de ces trois épisodes représentés, c'est le premier qui manque, et les deux autres suivent le choix du Par. gr. 510 et de Kachrié-Djami.

1. De Rossi les identifiait avec le sujet que nous étudions. Garrucci (*Storia*, II, p. 41) pense à la *Majestas Domini*. Wilpert (*Mosaiken und Malereien*, II, p, 774) ne connaît pas le sujet du Christ parmi les Docteurs dans l'art sépulcral des premiers siècles ; Kaufmann (*Handbuch*, p. 370-1) se range à ce point de vue. Au contraire, Kondakov reconnaît notre sujet dans un sarcophage du Latran et sur la pyxide de Brescia (*Christ.*, p. 5, fig. 2, 5. Cf. Garrucci, *Storia*, pl. 323, 4 ; 441 ; p. 63).
2. Les sarcophages le montrent clairement en représentant sous les pieds de Jésus une image allégorique du Ciel ou de l'Univers (le « Kosmos » est figuré par un vieillard qui tient de ses deux mains écartées un voile, étendu devant sa poitrine. Voy. le « Kosmos » des Pentecôtes byzantines). Dans les images byzantines on trouve aussi des indications sur le sens mystique de la scène. Ainsi, dans un Ménologe géorgien à la cath. de Sion à Tiflis (XII[e] s.), le Christ, placé entre les Docteurs, siège sur une sphère comme le « Christ de Majesté » (Kondakov pensait à la représentation de l'*omphalos* du Temple de Jérusalem. V. *Putešestvie v Siriju i Palestinu*, p. 300-1, fig. 78) ; ainsi, d'autre part, dans le Vat. gr. 1156 (XI[e]-XII[e] s.), on voit devant le Christ un livre cacheté des sept sceaux de l'Apocalypse (Kondakov, *Histoire*, II, 114-115).
3. Laur. VI 23. Par ; gr. 74 (Rohault de Fleury, *Évangile*, pl. XXXI, 1); Évangiles d'Elizavetgrad et de Curzon; Monreale (Gravina, pl. XVII, 13); Métropole de Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 73, 2); fresque à Goldbach (école de Reichenau : Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, fig. 344); Codex Egberti (éd. Kraus, pl. XVII).
4. Par. gr. 510; Vat. gr. 1156; Ev. de Gelat; Brontochion de Mistra; Kachrié-Djami; Kovalevo (près de Novgorod); Mateič; peintures du Mont-Athos, etc. (Pokrovskij, *Évangile*, p. 152 sq.).
5. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 16.
6. Fol. 165 : Rohault de Fleury, *Évangile*, pl. XXXI, 1 ; Omont, *Facsimilés*, pl. XXXV.
7. Fol. 106 v : Millet, *Évangile*, p. 651, fig. 656. Cf. un ivoire du Louvre : Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, N° 95 b.
8. Schmit, *Kachrié-Djami*, Album, pl. XXXII, N° 88, p. 190.
9. Millet, *Mistra*, pl. 98, 2.

Les monuments qui représentent ce cycle sont rares. Plus souvent on constate son influence sur l'iconographie de la scène traditionnelle du Christ parmi les Docteurs. En s'inspirant du texte, les artistes font ressortir le rôle des parents : au lieu de représenter la discussion même de Jésus et des Juifs, ils figurent le moment de l'arrivée des parents ; un mouvement intime transforme la scène grave et symbolique de l'enseignement au temple de Jérusalem.

Comme toujours dans l'art byzantin, il ne s'agit là que d'une nuance, car la réserve habituelle à ces artistes leur défend de développer un sujet dans le sens réaliste [1]. Ils se contentent donc d'une indication discrète. Les uns se bornent à faire introduire la Vierge et Joseph ; les autres, plus hardis, retiennent une disposition des figures qui provient du cycle anecdotique.

Les artistes qui adoptèrent la première voie semblent éprouver une certaine difficulté à trouver une place pour les parents dans la composition traditionnelle. Il est probable que primitivement Marie et Joseph se tenaient au premier plan, à l'intérieur du demi-cercle de l'abside [2]. Mais comme dans toutes les compositions analogues, l'art byzantin se débarrassa de ces figures vues de dos [3], et plaça les parents de Jésus derrière le banc de l'abside, sans s'apercevoir du contresens de l'arrangement [4]. Les artistes qui suivaient de plus près le modèle des illustrations anecdotiques représentaient Marie et Joseph d'un côté du Christ [5] : ils montraient ainsi les parents au moment de leur arrivée. Mais quelques-uns de ces peintres byzantins, soucieux de la symétrie de l'ensemble, balançaient ces deux figures par deux autres, qu'ils plaçaient de l'autre côté de Jésus [6].

Ce procédé leur faisait oublier le rôle primitif des parents dans la scène, et ils les disposaient symétriquement, des deux côtés de Jésus, en leur prêtant des attitudes de prière [7]. Entouré de ces deux figures inclinées et des groupes équilibrés des Docteurs, le Christ reparaissait, plus que jamais, comme le Dieu de Majesté.

Par contre, quelques rares monuments emploient, pour représenter la conversation de Jésus et de ses parents, une formule qui a été composée pour l'illustration du texte évangélique. Nous la connaissions dans le Par. copte 13 [8], elle réapparaît à Boiana. Comme toujours quand il a fallu représenter des évènements qui se sont succédé pendant la marche du personnage (ou d'un groupe de personnages), le mouvement — comme l'écriture — est de gauche à droite. D'accord avec ce principe, le miniaturiste copte et le peintre de Boiana montrent d'abord les parents qui s'avancent de gauche,

1. D'ailleurs, comme on le sait, le dialogue du Christ et de la Vierge amène à une phrase célèbre, où Jésus se déclare pour la première fois fils de Dieu (Luc, II, 48 sq.).

2. Voy. les deux figures dans la scène avec Moïse à Sainte-Marie-Majeure (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 16) et les deux figures debout dans une miniature de l'Évangile de Rabula (Garrucci, *Storia*, pl. 128). Un ivoire du xe siècle au Victoria-Albert Museum (Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, II, pl. XXII, 65) conserve également des traces d'une composition en cercle.

3. Des figures placées de cette façon se trouvaient dans les premières esquisses d'une série de scènes ; l'art postérieur les a fait disparaître systématiquement. Nous nous proposons d'étudier ailleurs ce procédé caractéristique de l'histoire de l'art médiéval.

4. En effet, si le banc demi-circulaire représente l'abside avec le *syntronon*, aucun personnage ne pourrait se montrer derrière Jésus et les Docteurs.

5. V. par exemple Monreale, Vat. gr. 1156, Par. gr. 74, Év. d'Elizavetgrad.

6. Par exemple, Par. gr. 74, Év. d'Elizavetgrad.

7. Par exemple, Év. de Gelat, peinture à Lavra.

8. Par. copte 13, fol. 143.

puis, plus à droite, le Christ ; enfin, plus à droite encore, un groupe de Juifs. Le cycle se déroule, comme un phylactère. Dans le Par. copte 13, la scène solennelle du Christ enseignant disparaît devant l'anecdote, racontée par le pinceau, et la disposition semble si bien adaptée aux zones d'illustrations d'un manuscrit archaïque, qu'on est près de croire que le Par. copte 13 conserve dans cette iconographie, comme dans d'autres types, un motif extrêmement ancien [1]. Les images byzantines, où les parents apparaissent à gauche, hors du demi-cercle des Docteurs [2], ne sont peut-être que des dérivés lointains du même prototype : ils en conservent la place occupée par les parents par rapport aux Docteurs, mais ils remplacent le motif « anecdotique » de la dispute du Christ et des Docteurs par l'image cérémonieuse courante du Christ enseignant. Boiana se place entre le Par. copte 13, fidèle à la formule primitive, et ces œuvres fortement remaniées : elle garde le rapport entre les figures, qu'on voit dans le Par. copte 13, elle conserve aussi (entre le Christ et la Vierge) une longue inscription qui traduit le dialogue de la Mère et du Fils. Mais, se laissant influencer par le goût d'ordre, d'harmonie et de symétrie, si propre aux Byzantins, le maître de Boiana cherche à équilibrer les groupes des parents et des Juifs, des deux côtés du Christ ; il tourne le Christ vers le spectateur, comme dans les scènes symétriques, il élève son siège et le surmonte d'un *kiborion*, il charge d'or ses habits et lui prête le geste de la bénédiction. En définitive, la scène du Christ parmi les Docteurs reçoit l'aspect parfait d'une composition créée dans les ateliers byzantins. Ce tour de main constantinopolitain est aussi caractéristique pour Boiana parce qu'il laisse apercevoir le fond archaïque mal dissimulé. Quelques autres scènes nous amènerent déjà à des constatations analogues (v. l'Annonciation, la Dormition, la Vierge de l'abside, etc.).

C'est par cette idée que nous voudrions résumer notre étude sur l'iconographie des scènes à Boiana. Son caractère essentiel est la dépendance immédiate à l'égard de l'iconographie byzantine du XIe et du XIIe siècle. Dans le choix des types iconographiques, comme dans le choix des sujets, Boiana se sert de modèles empruntés à la capitale de l'Empire. C'est de Byzance également que lui sont venus les quelques éléments de l'iconographie archaïque et orientale, dont l'art de Constantinople a été aussi tributaire que l'art de Boiana. D'ailleurs, nous avons pu indiquer à Byzance des « orientalismes » correspondant exactement à ceux de Boiana.

Le fond byzantin de l'iconographie de Boiana nous semble indiscutable. Mais à ce fond l'artiste, ou les artistes, qui décorèrent l'église, ont su ajouter quelque chose de particulier qui constitue l'individualité iconographique de l'œuvre. La routine des monuments du XIIe siècle n'y est plus. On sent le désir de rafraîchir la tradition au contact des prototypes plus anciens, la curiosité pour des thèmes rapprochés des illustrations anecdotiques. Un courant vivifiant semble animer l'iconographie de Boiana, un goût de recherche qui est le signe de l'époque nouvelle. Nous avons vu d'ailleurs que ces recherches amenèrent aussi à quelques détails nouveaux, qui annoncent des types iconographiques du XIVe siècle.

Le Christ. — Boiana contient un nombre étonnant de représentations du Christ. Outre les images du Sauveur qui paraissent dans les scènes évangéliques, il existe de lui sept représentations isolées [3].

1. Sur d'autres archaïsmes de l'illustration du Par. copte 13, voy. Millet, *Évangile*, p. 561, 579.

2. Voy. les monuments cités note 5, p. 148.

3. Il y a lieu, je crois, de noter cette particularité. Il est probable que, sur ce point aussi, Boiana montre une conception de la décoration d'église qui est en rapport immédiat avec le culte officiel de l'église byzantine : en opposition avec les décorations du XIVe siècle, d'un goût plus populaire et plus lyrique, Boiana s'attache beaucoup moins à l'histoire apocryphe de l'enfance de Jésus et à la vie de la Vierge.

Ce sont :

1° Le Pantocrator, en buste, dans un médaillon irisé, au centre de la coupole (pl. VIII, a), bénissant avec les doigts croisés en forme de X, et montrant de la main gauche l'Évangile ouvert, avec ces mots : « Voyez, voyez, c'est moi qui suis Dieu, et il n'en existe pas d'autre que moi ».

2° Emmanuel, en buste aussi, sous l'aspect d'un adolescent d'une douzaine d'années, vêtu de jaune d'or et bénissant (sommet de l'arc nord de la coupole).

3° L'Ancien des Jours, qui représente le Christ également en buste et bénissant, mais avec une barbe grise et des boucles grises (sommet de l'arc sud).

4° La Sainte Face (le Mandylion), une tête de Christ, peinte sur un morceau de toile rectangulaire étendue sur le mur et présentant une petite frange à chaque extrémité (sommet de l'arc est).

5° La Sainte Brique (le Kéramion), une tête de Christ sur une brique rouge rectangulaire (sommet de l'arc ouest).

6° Le Christ Évergète (pl. IX), qui figure le Christ assis sur un trône, avec l'Évangile ouvert sur les genoux, et bénissant, les doigts croisés en X (mur est).

7° Le Christ de la Chalcé, une image du Sauveur debout et en pied (mur est du narthex).

Tous ces types iconographiques appartiennent à l'art byzantin. Les quatre premières images sont d'un emploi courant dans les œuvres byzantines. La représentation en peinture de la Sainte Brique n'apparaît pas sur des monuments antérieurs à Boiana, mais ce fait est dû probablement au hasard. En effet, nous retrouvons cette image sous les mêmes traits dans les décorations de l'Athos[1], de pure tradition grecque. Le type iconographique doit être d'origine constantinopolitaine, car c'est à Byzance que, depuis le xe siècle, se conservait la célèbre relique de la Sainte Brique[2].

Enfin, comme nous l'avons vu, le Christ Évergète[3] et le Christ de la Chalcé[4] sont des copies de deux images vénérées à Constantinople.

L'iconographie du Christ, à Boiana, offre donc un bon exemple des types byzantins. Mais l'importance de cette série d'images est beaucoup plus grande, et ce sont les visages du Sauveur — peut-être la partie la plus captivante de la décoration entière — qui confèrent une valeur toute spéciale à ces peintures.

Habituellement, placé devant des peintures médiévales, où le Christ revient plusieurs fois, dans divers épisodes de sa vie, le spectateur ne peut guère, en juxtaposant toutes ces images, se représenter un même être vivant qui parcourrait les différentes étapes de son existence. Il serait assez vain de chercher à en dégager une seule iconographie de la tête du Christ, puisque chacune des têtes ainsi représentées se rapporte à un type indépendant fixé par la tradition historique.

A Boiana, au contraire, le problème des traits du Christ se pose, car à travers tous les types iconographiques traditionnels, on sent le même visage du Sauveur. Bien plus, les traits de la Mère se

1. Brockhaus, *Athos*, p. 70, 77, 78, 273, 277, 280, 282 ; fig. 7, pl. 16 a. Nous retrouverons une image de la « Sainte Brique » dans une décoration populaire de la fin du xve siècle, à Bobоševo (v. chap. VII).

2. La relique a été transportée à Constantinople, vers 968, par Nicéphore Phocas. V. Dobschütz, *Christusbilder*, I, Leipzig, 1899, p. 172 sq.. C'est à Constantinople, dans le Palais Impérial, qu'en 1200 la vit Antoine de Novgorod (Khitrowo, *Itinéraires russes*, p. 98).

3. V. plus haut, p. 120.

4. V. plus haut, p. 112.

retrouvent chez le Fils : la Sainte Famille s'incarne vraiment en une famille humaine, dont l'histoire est contée dans une série d'épisodes. La tendresse tout humaine dont ces tableaux sont empreints montre un aspect nouveau de l'art byzantin. Un détail nouveau nous paraît caractéristique. Le peintre de Boiana sait représenter les enfants, sujet qui resta en général hors des moyens des peintres du Moyen Age. L'Enfant Jésus de Boiana, assis sur le bras de la Mère (narthex), avec son visage rond aux joues pleines, avec ses mains potelées, malgré son sérieux est rempli de gentillesse enfantine et de naïveté.

Le même visage, avec un front et des lèvres toutes semblables, prend un aspect viril dans la scène au Temple de Jérusalem (pl. XIV) : une sagesse précoce vieillit déjà les traits sans beauté, qui sont ceux de l'âge ingrat.

L'Évergète est l'homme mûr (pl. IX) : le nez s'amincit, l'ovale du visage s'allonge, les joues se creusent ; la barbe et la masse des cheveux lui donnent un air de noble maturité, mais ce sont les mêmes yeux, la même bouche, une ressemblance indéfinissable dans l'ensemble ne laisse aucun doute sur l'identité des visages. C'est le même homme qui meurt sur la croix, les cheveux épars sur les épaules et les yeux clos (pl. XII). Le Christ ressuscité, celui de la Descente aux Limbes (pl. XII) et celui qui s'élève aux cieux, le Pantocrator (pl. VIII, a) dans les nuées, ont dans le visage, plus de puissance souveraine, de force et d'énergie, mais ce sont les mêmes traits, encore que la barbe soit plus touffue et plus longue. Les cheveux, la barbe et jusqu'aux sourcils de l'Ancien des Jours ont blanchi, mais le même homme nous regarde toujours à travers ses mèches grisonnantes. Enfin, la mère, au-dessus de l'Entrée et dans la scène du temple (pl. XIII), par les traits et l'ovale du visage, et par l'expression de la bouche et des yeux annonce, pour ainsi dire, le visage admirable de son fils, le Christ Évergète.

Fait remarquable, cette unité se maintient dans les visages du Christ, qui restent pourtant conformes aux schémas iconographiques conventionnels. Ainsi, sans parler de l'Enfant ni de l'Adolescent, l'Emmanuel a été de tout temps représenté comme un jeune homme ; l'Évergète et le Christ des épisodes évangéliques ont le type dit « historique » du Sauveur avec une barbe courte ; le Christ ressuscité ne sort pas du type archaïque sévère, avec sa barbe longue et étroite ; le Pantocrator correspond à peu près au même type.

Comment donc saisir le caractère essentiel de ce visage ? Il semble qu'en suivant les textes, on peut noter et vérifier les intentions du peintre. C'est l'Évergète qui paraît être l'image la plus réussie. Examinons-la.

La spiritualité de ce visage est difficile à définir. Elle exprime la grandeur divine incarnée par un être humain parfait. Son humanité et sa douceur attirent et caressent, sa gravité retient. C'est vraiment l'expression artistique la plus parfaite du dogme de l'Incarnation, hésitant entre l'image symbolique du Dieu abstrait et le portrait tout intime d'un dieu beau.

L'humanité idéalisée du visage domine les représentations du Christ à Boiana. Cette conception avait des racines profondes dans la pensée religieuse de Byzance, à l'époque de la « restauration de l'Orthodoxie », alors que se constituèrent les éléments de l'art d'où sortit Boiana.

L'apparition de la nouvelle image du Christ a été préparée par les disputes qui se produisirent autour du concile de 842. Ainsi le Synodikon (rédaction du ixe-xe siècle)[1] élaboré dans ce concile attire l'atten-

1. Uspenskij, *Sinodik v Nedělju Pravoslavija* (*Žurnal Min. N.*, *Pr.* 1891, Avril, p. 277-8). V. aussi les rédactions du

tion sur deux dogmes, dont l'un est l'Incarnation du Verbe de Dieu. Dans la partie positive, le Concile promet une « mémoire éternelle » à ceux qui confessent « l'Incarnation du Verbe divin par les mots, les lèvres, le cœur, l'esprit, l'écriture et la représentation figurée ». Dans la partie négative, il lance l'anathème contre ceux qui insistent intentionnellement sur le terme *inexprimable* [1], contre ceux qui n'autorisent pas la représentation, sur les icones, *du Christ qui a revêtu notre chair et notre sang*..., et contre ceux qui ne reconnaissent pas les *icones du Verbe incarné* et de sa « Passion [2] ». Ces passages se rapportent directement à la peinture et les mots soulignés montrent avec quelle insistance l'Église s'efforçait de voir dans les icones le Christ « qui s'est fait véritablement chair », qui a « la même chair et le même sang que nous », celui « qui a souffert la Passion pour nous ». L'identification, dans le dernier article, des icones du « Verbe incarné » et des icones de la Passion, montre que la querelle portait précisément sur la représentation de la nature humaine du Sauveur.

Au XIe et au XIIe siècle, à Byzance, les luttes théologiques, particulièrement vives à cause de la tension entre Byzance et Rome, et, plus tard, par suite de la rupture, tournaient surtout autour du dogme de la deuxième personne de la Sainte Trinité [3]. Les querelles concernaient aussi les icones, et l'Église fut obligée d'affirmer à nouveau le principe que le peintre ne représente pas la nature divine, mais la nature humaine du Christ. Ainsi le concile de 1082, réuni par Alexis Comnène, fut sollicité de répondre à la question suivante, posée par l'empereur : « Est-ce que les images du Christ, représentées sur la matière, sont « de nature divine » ? Tout le monde s'écria : « Évidemment non, car la nature divine n'est pas « représentable » (1re question posée au procès de Léon de Chalcédoine [4]). Qu'est-ce qui est donc « représentable » ? Comme nous l'avons vu, c'est la chair et le sang du Christ, « semblables à notre chair et à notre sang ».

Pareille conception de l'image du Christ devait amener les Byzantins, vers la même époque, à des descriptions détaillées de son χαρακτὴρ σωματικός. Une de ces descriptions est contenue dans l'épître du Concile de Jérusalem à l'empereur Théophile (836) : « Dieu le Verbe sous son aspect humain,..... est parfaitement beau, haut de trois coudées, avec des sourcils rapprochés, de beaux yeux, le nez long, des cheveux épais ; il a la tête inclinée, il est clément (ἀνεξίκακος) ; beau par la couleur de son corps, avec une barbe sombre tirant sur la couleur des blés, il ressemble à sa mère, avec de longs doigts, une voix agréable, doux en paroles, très indulgent (πραότατος), silencieux, très patient [5]..... ».

Une autre description se trouve dans la *Vie de la Vierge* du moine Épiphane (vers 800) : le Sauveur « était extrêmement beau... avec des cheveux blonds et pas trop épais,... les sourcils étaient noirs et pas trop arqués, les yeux clairs et brillants... ; il avait de beaux yeux, un nez long, la barbe blonde, les cheveux longs, car jamais le ciseau n'avait touché sa tête ni même aucune main

Συνοδικὸν τῇ κυριακῇ τῆς ὀρθοδοξίας, dans Montfaucon, *Bibliotheca Coisliniana*, Paris, 1715, p. 96-162 ; Le Quien, *Oriens Christianus*, II, p. 270.

1. Cf. Uspenskij, *Sinodik v Nedělju Pravoslavija*, p. 278 (τοῖς τῷ ῥήματι τοῦ ἀπεριγράπτου κακῶς προσφυομένοις...).
2. Uspenskij, *ibidem*.
3. V. Uspenskij, *Bogoslovskoe i filosofskoe dviženie v Vizantii XI i XII věkov* (*Žurnal Min. N. Pr.*, 1891, Septembre et Octobre).
4. *Ibidem*, p. 155 ; Montfaucon, *Bibl. Coisliniana*, p. 109.
5. Le texte grec est publié par Dobschütz, *Christusbilder*, II, p. 303-4 (on y trouve citées quelques autres éditions). Une traduction en vieux-russe, dans Kondakov, *Christ*.

humaine, si ce n'est celle de sa mère quand il était enfant ; le cou légèrement penché, juste assez pour ne pas être redressé tout raide, son corps était de la couleur des blés, son visage n'était pas rond, mais comme celui de sa Mère, légèrement aminci vers le bas, les joues légèrement colorées, juste assez pour révéler un caractère pieux, sage et docile et gardant toujours une bonté sereine (τὸ καθάπαξ ἀόργητον) que Dieu avait, peu de temps avant, mise en (ὑπέγραψεν) sa Mère, car, en tout point, il lui ressemblait et était son égal [1]. »

Dans ces deux morceaux, nous remarquons la précision, le caractère concret de la description du corps et du visage, comme s'il s'agissait d'étudier le physique d'un proche parent. Cette conception est surtout frappante dans le passage concernant la ressemblance du fils avec sa mère. Cette remarque, ainsi qu'une autre (caresses de la Mère dans l'enfance du Christ), créent une atmosphère d'intimité. Tous les traits de caractère qui transparaissent, selon les auteurs des descriptions, dans la personne physique du Christ, achèvent le portrait d'un homme humble et modeste, « à la sereine bonté ». D'autre part, les remarques sur la beauté du visage montrent une image purement hellénique de l'homme idéal.

On ne peut dire avec sûreté si ces descriptions devaient guider l'imagination du peintre, ou si, au contraire, elles étaient faites d'après des œuvres d'art. La deuxième supposition semble plus probable [2]. En outre, nous possédons, dans un passage fameux de Photios, une description du visage du Christ, inspirée par une représentation picturale. En parlant de la « Nouvelle Basilique », à Constantinople, Photios insiste sur l'expression de la sollicitude qu'on admirait dans le visage du Christ, dans la mosaïque de la coupole [3].

Ces paroles nous font entendre que l'image de la Nouvelle Basilique ne ressemblait pas aux Pantocrators terribles de Daphni et de Kiev ; par contre, elles sont parfaitement appliquables au Christ de Monreale et de Boiana. C'est donc au IXe siècle — en même temps que les textes que nous venons de mentionner — qu'apparaît l'image « humaine et bienveillante » du Christ. Comme ces descriptions, elle a dû se former à Constantinople [4]. C'est dans l'art proprement byzantin, en tout cas, qu'on trouve les représentations les plus conformes aux descriptions de l'épître du concile de Jérusalem et du récit du moine Épiphane [5]. Par contre, l'allongement de l'ovale du visage, le nez long, les doigts effilés ne caractérisent pas l'art pré-iconoclaste ni, d'une manière générale, les représentations du Christ dans l'Orient chrétien ou dans les pays latins.

Le Christ de Boiana s'accorde parfaitement avec les images byzantines et les descriptions du IXe siècle. Ainsi, la barbe est plus foncée que les cheveux, la couleur (jaune argenté) du visage, qui se rapproche de celle des blés, est très légèrement rehaussée de rouge ; enfin, ce qui est beaucoup plus important, l'inclinaison du cou « juste assez pour ne pas être redressé tout raide » produit une asymétrie des épaules et définit l'attitude modeste et humble du Christ. D'autre part, les traits de sa figure morale qui, selon les textes, se reflétaient dans son visage, ne pouvaient trouver de meilleure interprétation que dans

1. Dobschütz, *Christusbilder*, II, p. 302. Traduction vieux-russe dans Kondakov, *Christ*, p. 2.
2. Cf. Dobschütz, *Christusbilder*, II, p. 296-7.
3. Photios, *Homélies*, éd. Aristarchis, II, Constantinople, 1901, p. 434-5. Cf. Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 132.
4. J'ai en vue le sermon de Photios et le plus ancien de ces deux récits, celui d'Épiphane, moine du couvent τοῦ Καλλιστράτου, à Constantinople. Cf. Dobschütz, *Christusbilder*, II, p. 297.
5. Voy. l'étude du type et une série de monuments cités dans Kondakov, *Christ*, p. 36-7, fig. 53 sq.

l'Évergète de Boiana. Nous y revoyons vraiment la « docilité » et la « bonté sereine », décrites par le moine Épiphane.

La représentation du « doux Sauveur », selon l'expression de Kondakov [1], fait son apparition dans l'art byzantin bien avant Boiana et se perpétue dans les monuments plus tardifs. Mais dans les œuvres du XIe siècle encore, on trouve souvent, à côté de cette image humaine, des Christ archaïques, d'un aspect rude et sévère [2]. D'autre part, au XIVe siècle et plus tard, les têtes du Christ perdent quelquefois la gravité et la grandeur spirituelle des images antérieures [3]. Le peintre de Boiana, dans aucune de ses images du Christ, ne perd de vue la conception humaine du visage, ni la nature divine incarnée dans ces traits humains : son œuvre est donc un de ces rares monuments où l'on voit la peinture essentiellement byzantine portée au degré supérieur de son développement. Ce développement ne s'est pas encore arrêté : pour le peintre de Boiana, l'image du Christ n'est pas une formule iconographique, mais une création consciente et sincère.

Nous avons dit que le visage de la Mère annonce celui du Fils ; il existe entre l'un et l'autre une ressemblance indéfinissable, comme un air de famille. La Vierge est aussi d'une beauté sévère (pl. XII, XIII) ; l'ovale allongé, avec le nez un peu long et la bouche fine, est éclairé par le même doux regard des grands yeux, et le coin des lèvres a le même pli douloureux. Cette image aussi nous éloigne des figures cérémonieuses et lourdes des Vierges sévères, et nous rappelle surtout les têtes des femmes du Ménologe de Basile II. Ce ne sont pas les figures seulement que nous pouvons rapprocher : les épaules étroites et resserrées, la légère inclinaison du cou et le corps svelte de jeune fille sont communs à notre monument et à ces miniatures byzantines [4]. Mais, comme pour le Christ, le peintre de Boiana, partant d'un type byzantin, a créé une œuvre personnelle, dans laquelle tous les traits du modèle ont été poussés jusqu'à une puissance d'expression tout-à-fait rare ; l'image de la Vierge, tout en restant conforme à la tradition byzantine, s'élève au-dessus des copies ordinaires des modèles constantinopolitains. Là aussi, l'artiste de Boiana a vraiment insufflé la vie, il a su introduire dans ces visages des nuances nouvelles en se servant uniquement des moyens d'expression byzantins.

On pourrait faire la même observation pour chacun des personnages de cette peinture. Les saints militaires, dont la plupart sont bien connus en iconographie, particulièrement saint Georges et saint Démétrios et les deux saints Théodore, ont le type de visage traditionnel. Mais, alors que leurs masques ne présentent généralement que des variantes minimes, dans la forme des moustaches et de la barbe ou des cheveux, la série des visages presque individualisés de Boiana offre des traits divers, différentes expressions des yeux et des lèvres, des attitudes de la tête et du cou qui ne se recopient pas, des façons spéciales de tenir le corps et les épaules.

1. *Ibidem*.
2. Les mosaïques de Sainte-Sophie de Kiev et de Daphni sont les exemples classiques de cette coexistence des différents types du Christ dans un monument.
3. Par exemple, tous les Christ de Kachrié-Djami, les images du Christ à Saint-Georges de Sofia (voy. chap. VI) et dans toutes les décorations des XVe-XVIIIe siècles en Bulgarie ; celles de Curtea-din-Argeş (*Bul. Com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, pl. I, IV, fig. 209, 210, 248, etc.) ; du Mont-Athos (Brockhaus, *Athos*, pl. 16 ; Diehl, *Manuel*, fig. 421).
4. Voy. fol. 8, 26, 98, 167, 176. Il faut y joindre les femmes du groupe des élues dans le Jugement Dernier des fresques byzantines, récemment découvertes à Saint-Démétrios de Vladimir en Russie (dernières années du XIIe s.) : Igor Grabar, *Die Freskomalerei der Dimitrikathedrale in Wladimir*, Berlin, 1925.

Certes, il ne faudrait pas exagérer. La liberté dont jouit l'artiste naturaliste n'existe pas chez le peintre de Boiana ; c'est la tradition des XIe-XIIe siècles qui conduit sa main. Il trouve là un catalogue de formes dont il ne lui est pas permis de sortir. Et il faut avouer que le peintre de Boiana en général n'a pas franchi ces limites. Mais il n'était pas seulement versé dans la science traditionnelle, il était doué de talent, il savait rendre la vie au poncif routinier sans toutefois inventer de méthode nouvelle ou de nouveaux procédés. En regardant les saints militaires de Boiana, il semble qu'on soit devant ces prototypes, encore proches du portrait, dont a pu naître, un jour, le type iconographique, d'ailleurs en circulation bien avant Boiana. Volontiers, on se rappelle plusieurs scènes de Boiana dont l'iconographie nous a paru particulièrement proche des prototypes [1]. L'artiste de Boiana suit les modèles byzantins, parmi lesquels il choisit souvent le plus doux, le plus humain ; sans sortir de l'enseignement traditionnel, il crée un art naturaliste extrêmement prudent, qui, sans manquer à la réserve traditionnelle, communique pourtant à ses images comme une palpitation de vie. Certains érudits ont voulu rattacher l'art byzantin aux débuts du naturalisme européen moderne, et se sont naturellement tournés vers le XIVe siècle [2]. Il nous semble que cette comparaison serait plus démonstrative si l'on substituait aux œuvres byzantines du XIVe siècle une peinture comme Boiana, qui n'est atteinte par aucun des procédés du style pathétique, ni du style « fleuri » de l'art byzantin tardif. Boiana est peut-être l'unique exemple témoignant d'un véritable effort vers le naturalisme qui ait été tenté à Byzance dans les cadres de l'art byzantin. L'exemple nous intéresse d'autant plus qu'il dépend étroitement de la tradition constantinopolitaine antérieure, qu'il est absolument éloigné d'un contact quelconque avec les formes gothiques, enfin qu'il devance, d'une façon plus évidente, les tout premiers indices de la Renaissance italienne : rappelons que Boiana est de sept ans antérieure à la naissance de Giotto.

Parmi les créations les plus intéressantes, à Boiana, j'indiquerai encore la tête remarquable de saint Nestor (pl. XV) ; les visages du saint militaire âgé au nom inconnu, de saint Eustrate, de quelques vieux moines, de deux apôtres de la Dormition (à droite, le plus jeune avec une barbe noire et un vieillard qui met la main sur son visage). Chacun d'eux possède une individualité marquée. Il en est de simplement beaux (Georges, Procope) ; d'autres ont un type oriental tout à fait particulier, avec une bouche sensuelle et des yeux à fleur de tête (Nestor) ; il y a aussi des moines sévères, barbus jusqu'aux yeux (Sabbas, Antoine), un Grec élégant, un officier de l'armée impériale, avec les coins de la bouche relevés et arrogants, les cheveux et la barbe soignés, l'attitude héroïque (Eustrate), un vieux soldat aux yeux vifs et aux joues d'ascète. Toutefois, malgré cette diversité, le beau visage classique, hérité de l'antiquité, se voit presque partout : le peintre de Boiana ajoutait au schéma byzantin classique l'expression qu'il avait reçue du modèle vivant, et c'est là un trait caractéristique de cet art. Même les figures les plus remarquables de Boiana, les portraits de Kalojan et de Desislava (pl. XXI), et ceux du tsar Constantin Tich et de sa femme (pl. XX) ne font pas exception à cette règle. Le tsar Constantin et la tsarine Irène n'ont probablement pas été représentés d'après nature et ressemblent, lui à saint

1. Voy. plus haut, p. 137, 138 sq., 149, où nous constatons la présence à Boiana d'un certain nombre d'archaïsmes qui la rapprochent des sources premières de l'art byzantin.
2. Je pense ici non pas à la théorie qui fait sortir la peinture du XIVe siècle de l'art italien du Trecento, mais aux démonstrations des analogies qu'on peut établir entre les monuments artistiques de la « Renaissance des Paléologues » et du commencement de la Renaissance en Italie. Cf. Millet, *Histoire*, II, p. 961 ; Diehl, *Manuel*, p. 741 ; Bréhier, *Art byz.*, p. 160 ; Okunev, *Serbskija srednevĕkovyja stĕnopisi*, p. 28 sq.

Eustrate, et elle à sainte Catherine. Par contre, Kalojan et Desislava paraissent avoir posé pour le peintre : l'expression et le dessin des yeux, le pli de la bouche, le mouvement et l'inclinaison de la tête chez l'un et l'autre sont pleins de vie. Ces deux personnages ont posé d'une manière différente. Tranquille et confiant, comme un soldat, le prince présente au Christ son église. La princesse prie gracieusement, sans oublier de faire valoir son charme. Toutefois, ici encore, toute l'expression ne tient que dans des nuances ; les traits du visage, la forme des têtes, le canon des proportions suivent les règles ordinaires.

Nous assistons à de semblables retouches minutieuses, à ces légers accommodements de la tradition, à certaines tentatives naturalistes, aussi bien pour les vêtements, les accessoires ou les architectures. Tout, semble-t-il, revêt l'aspect connu : les guerriers portent la broigne, le manteau, les patriciennes sont richement parées, les tableaux contiennent des architectures, des tissus, des barques, des armes, tout l'inventaire conventionnel de l'iconographie. Mais, en y regardant de près, nous nous persuaderons que tout ce qui, pour les peintres des siècles postérieurs, ainsi que pour les décorateurs byzantins, était une routine, intéresse vivement le peintre de Boiana. Il considère ces choses comme une partie du monde extérieur qu'il importe d'intégrer dans son œuvre, car pour lui des liens nombreux unissent le monde extérieur et l'art.

Reportons-nous encore à nos saints militaires. Leur costume compliqué et divers est celui des soldats romains. Il est de rigueur dans l'iconographie, dès qu'on représente des saints militaires, mais il est habituellement peu compris des artistes, qui s'en servent plutôt — dans les œuvres tardives surtout — comme d'un ornement bizarre et d'un dessin complexe, comme d'un prétexte à exercices de décoration, où le costume réel lui-même disparaît : un énorme manteau, noué d'un grand nœud, se gonfle derrière le dos des personnages ; la poitrine se couvre d'ornements ; les bords de la broigne se hérissent ; la ligne sinueuse des jambes, enfermées dans des pantalons étroits, exagère l'élégance des corps, et souvent un tout petit bouclier remplit l'espace vide quelque part au-dessus de l'épaule. Malgré la longueur de la série des guerriers, il n'y a guère ordinairement que deux ou trois variantes dans la forme du vêtement.

A Boiana, le peintre comprend presque toujours les pièces de vêtements qu'il représente et y introduit des variantes qui montrent que l'attirail guerrier de l'iconographie byzantine évoquait pour lui la vie réelle. Parfois il représente même des pièces de costume que nous ne connaissons pas, mais la précision avec laquelle il les exécute garantit l'authenticité de ces objets [1].

Les représentations de Boiana peuvent être considérées comme un catalogue des costumes du temps, mais plus riche que les répertoires connus jusqu'ici. Ainsi, notons le costume de Démétrios : une cotte de mailles faite de rangées d'anneaux ordinaires. Elle est sans manches, laisse le cou découvert et s'attache à la taille. Nestor porte la même cotte de mailles. Eustrate et Procope la remplacent par des « cuirasses », avec divers ornements en relief. Les deux Théodore ont des broignes faites de languettes de cuir cousues à même la toile. Détail curieux : une partie des languettes est fixée par le bas pour montrer que la broigne est le vêtement du cavalier et doit le protéger contre des coups venant d'en bas. Enfin le vieillard inconnu a la poitrine et les épaules couvertes d'un ample manteau constitué par des

1. Voy. le manteau de mailles du guerrier chenu que nous décrivons plus loin.

anneaux métalliques ; le réseau formé par ces anneaux se termine au cou par un gros anneau métallique enfilé dans les dernières mailles du manteau. Cet anneau enserre le cou et se termine par un bouton et une boutonnière aménagés à ses extrémités. Ce « manteau de mailles » n'est connu d'aucune tradition, mais la précision de tous les détails, la fermeture rationnelle et l'aspect « naturel » de ce manteau métallique tombant raide et sans plis comme une cloche, montrent que le peintre avait sous les yeux ce vêtement singulier et ne l'inventait pas en déformant quelque autre vêtement de l'époque. Comme ces armures qui immobilisent les bras ne peuvent rendre aucun service dans l'action, il est probable que le manteau du vieillard était plutôt un habit d'apparat, celui d'un général, par exemple, ou d'un garde du corps [1]. En tout cas, il est visible que le peintre ne s'est pas contenté des costumes conventionnels à l'usage des guerriers des icones, mais a reproduit une série de costumes réels.

Chaque guerrier possède une manière à lui de porter le manteau (ἱμάτιον ἐπιλώρικον ou σάγιον) et d'en réunir les extrémités, sur l'une des épaules ou sur la poitrine ; tantôt c'est au moyen d'un cordon passé dans une boutonnière, tantôt par des épingles de formes diverses, ou bien par des nœuds de forme plus ou moins recherchée. On peut supposer que l'élégance de l'époque consistait à savoir porter le manteau. Sa couleur, nous le savons, variait suivant le rang et les circonstances [2]. A Boiana, il est de couleur rouge-foncé, pourpre, jaune-doré, bleu-sombre avec un baudrier rouge, brun-cerise. Beaucoup de ces manteaux sont ornés du « tablion » brodé d'or. Tous sont traités comme une tache de couleur épaisse et chatoyante, imitant les belles couleurs des lainages orientaux. De pareilles étoffes ne se cassent pas en plis. Le peintre s'est donc contenté d'indiquer quelques ombres, marquées, à la manière byzantine, au moyen de taches plus intenses, mais de la même couleur. Sur les « tablia » seulement, les contrastes du clair-obscur sont marqués plus énergiquement, par dessus le dessin et la broderie, mais comme l'attention est attirée par ces points lumineux, les ombres sur le « tablion » communiquent à tout le manteau un air naturel. Rappelons qu'au XIV[e] siècle on modelait avec beaucoup de zèle les tissus monochromes, mais on négligeait les parties ornementales, qui restaient, par conséquent, plates. Sorti de la technique byzantine [3], mais capable d'observer la réalité, le peintre de Boiana atteint à un plus grand naturalisme que ses prédécesseurs des XI[e]-XII[e] siècles et surtout ses continuateurs du XIV[e] et du XV[e]. Comme nous l'avons vu, la représentation du costume et de l'attirail guerriers dans les chapelles de la Trapezica, à Tirnovo, ne le cèdent en rien à Boiana quant à la précision concrète. Toute la peinture en Bulgarie au XIII[e] siècle avait donc une préférence pour le naturalisme modéré.

La même tendance est visible dans le vêtement des deux diaconesses qui gardent l'entrée de la partie de l'église réservée aux femmes (voir plus haut). Comme dans le Ménologe de Basile II, sainte Barbe et sainte Nedêlja (pl. XVI), les « vierges du Christ », se présentent dans de somptueux costumes de mariées, où seule la présence de « l'orarion » nous rappelle qu'il s'agit là d'un mariage mystique [4]. La

1. Je ne connais pas d'autres exemples de ce vêtement. J'ai entendu dire, toutefois, que parmi les gardes du corps de l'empereur de Russie il y a eu autrefois un groupe de cavaliers caucasiens qui portaient, dans les occasions solennelles, une sorte de manteau en mailles. Je n'ai pas pu vérifier cette indication.

2. Const. Porph., *De cerim.* I, p. 16, 17, 72, 125, 132, 187, 190, 227, 241-3, 254, 263, 397 ; Kondakov, *Émaux*, p. 298-300.

3. Par exemple, Ménol. Vat., fol. 155, 159, 164, 166, 259 et autres.

4. Voy. les expressions : *sponsae Christi* ; νύμφαι τοῦ Χριστοῦ (saint Athanase, *Apol. ad Constantinum*, *P. G.*, 25, col. 640) ; « *Nubit per sacra vela Deo* » (inscr. trouvée à Rome, de Rossi, *Inscr. christ.*, II, 1, p. 63, 92) ; .... *quae Christo spiritualiter*

« consécration » de la vierge qui symbolisait son mariage avec le Christ, la mettait comme une fiancée ordinaire dans l'obligation de prendre les vêtements de la femme mariée [1]. C'était son σχῆμα τῆς παρθενίας [2]. Tertullien souligne la signification de cette toilette en s'adressant ainsi à l'une de ces « vierges » : *adimple habitum mulieris, ut statum virginis serves..... nupsisti enim Christo..... Incede secundum sponsi tui voluntatem. Christus est qui et alienas sponsas et maritatas velari iubet, utique multo magis suas* [3]. Cette dernière phrase montre que, dans ce changement de costume, le voile recouvrant la tête (*velum, velamen, flammeum, flammeus virginalis,* κάλυμμα μαφόριον,...) avait une importance particulière.

On l'appelle même *sacrum, sanctum* [4]. D'ailleurs, c'est la parure ordinaire que les femmes reçoivent la veille de leurs noces. L'expression *obnubilatio capitis* est, comme on sait, à la base des mots *nubere, nuptiae.* La raison de cette parure nuptiale est donc de couvrir les cheveux. A côté du mouchoir, le bonnet (*mitella, mitra*) peut remplir le même office. Et en effet, tous les peuples européens ont conservé les deux usages.

Les « vierges consacrées » aussi ont adopté les deux variantes de la coiffure nuptiale. Déjà Tertullien y fait allusion [5]. Les représentations des vierges et des diaconesses des XIe-XIIe siècles nous montrent des *vela* et des *mitrae* de types différents [6]. Les images de Boiana se rapprochent de ces monuments, mais elles paraissent être plus précises encore. Sainte Barbe porte sur la tête une sorte de bonnet en soie à carreaux. On voit ce même dessin parfois en peinture (dans les portraits surtout) [7] et l'on a trouvé un exemplaire de ce bonnet dans les fouilles du palais des princes russes, près de Kiev [8]. Mais la parure de sainte Barbe ne se borne pas là. Peut-être, à l'époque byzantine, comme du temps de Tertullien, pensa-t-on que les femmes mariées ou les vierges consacrées n'étaient pas suffisamment voilées avec la seule *mitra* [9].

Aussi Tertullien recommandait de placer sur la tête un mouchoir, de telle sorte au moins qu'il pût cacher les cheveux [10]. De même, la sainte Barbe de Boiana, enroulant un châle souple autour

nupserunt (*Innocenti I papae epistula, P. L.*, XX, col. 478), etc.. Voy. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, Paris, 1898, p. 407 ; Kondakov, *Vierge*, I, p. 85-8 ; Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, p. 4, 7, 9, 17.

1. Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, p. 17-18.

2. *Ibidem*, p. 16. Cet usage explique la manière de représenter la Vierge, dès son enfance, enveloppée dans un « maphorion », comme une femme mariée : les peintres la considèrent comme une vierge « consacrée à Dieu ». Voy. l'explication inattendue que Strzygowski a donnée (*Alexandr. Weltchronik*, p. 154) du « maphorion » de sainte Anne et de sainte Élisabeth : il pense à des coiffures de moniales. Or, ce ne sont pas les femmes mariées comme Anne et Élisabeth qui portent des vêtements de moniales, mais celles-ci adoptent l'habit de la femme mariée au moment de la consécration.

3. Tertullien, *De velandis virginibus*, cap. XVI (*P. L.*, II, col. 960).

4. Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, p. 17.

5. Tertullien, *De velandis virginibus*, cap. XVII, col. 961. Cf. Optatus, *De schismate Donat.*, lib. VI, 4 (*P.L.* XI, col. 1072). Isidorus, *De off. eccl.*, lib. II, cap. 17 (Du Cange, *Glos. lat.*, V, p. 426).

6. Vat. Ménol., fol. 8,98, 167, 285. Fresques à Neredica, sainte Barbe (Tolstoj et Kondakov, *Antiquités Russes*, VI, fig. 177, p. 141); à Saint-Démétrios de Vladimir, sainte Barbe (?) (Igor Grabar, *Die Freskomalerei der Dimitrikathedrale*); miniatures dans l'Évangile du Rossicon, I, 6, 2, 11, fol. 204 (XIIe s., Phot. Haut. Ét., 167).

7. Portraits de la tsarine Irène et de Desislava, à Boiana (voy. plus loin). Images de sainte Barbe : à Neredica, à Vladimir, dans l'Év. du Rossicon. Kondakov croit (*Vierge*, I, p. 86) que la *mitra* était venue à Byzance de Perse. Cf. Isidorus, lib. 19 : *Mitra est pileum Phrygium... caput protegens, quale est ornamentum capitis devotarum* (Du Cange, *Gloss. lat.*, s. v. « mitra », V. p. 426 et *P.L.*, 82, col. 699).

8. L. Niederle, *Slovanské starožitnosti : oddil kulturni*, fascicule 2, Prague, 1913, p. 511, fig. 33.

9. Tertullien, *De velandis virginibus*, cap. XVII (*P.L.*, II, col. 961).

10. *Ibidem.*

de son bonnet, dissimule ses cheveux et rejette les extrémités du châle, l'une en avant, et l'autre en arrière. Suivant une tradition millénaire ce *velum* ou *flammeum* est de pourpre [1].

Sainte Nedêlja, elle aussi, a les cheveux emprisonnés sous un bonnet, dont on aperçoit des traces au-dessus et au-dessous des oreilles. Mais par dessus, elle a posé le *velum* blanc qui enveloppe la tête tout entière et disparaît sous le manteau. La couleur blanche du voile est simplement la couleur naturelle de la laine ; nous savons d'ailleurs que les vierges consacrées portaient quelquefois le *velum* blanc [2].

Les deux saintes sont vêtues du manteau pourpre, maintenu par une fibule. Les manteaux sont de tissus précieux (lamés d'or chez sainte Barbe), avec des ornements brodés en or et des pierreries aux épaules (*segmenta*) et le long des bordures. La même richesse s'étale, en abondance, au bas de la tunique et sur les *oraria*. Nous avons déjà parlé de ces « oraria » [3]. Confondant la diaconesse, qui seule a le droit de porter l'*orarion*, avec la « vierge consacrée », les iconographes ont doté sainte Barbe et sainte Nedêlja (qui n'étaient pas diaconesses) de cet insigne religieux. Le luxe de ces costumes, ces manteaux de pourpre, ces tissus d'or, ces pierres précieuses, ces chaussures pourpres, tout en étant très justement observés et bien représentés, transforment ces demi-moniales en patriciennes vêtues d'habits de cour (les chaussures rouges, comme on sait, étaient un privilège impérial). Cependant les textes disent clairement que l'*habitus Deo dictus* devait être simple. Saint Jérôme emploie pour qualifier le costume des vierges les adjectifs : (*stola*) *pulla, furva, fusca, vilis* [4].

Les Pères de l'Église affirment nettement : *sericum et purpuram indutae Christum induere non possunt* [5], ou opposent les σηρικὰ καὶ χρυσία des femmes du monde, aux εὐτελῆ ἱμάτια, λιτὸν σχῆμα, ἐσθὴς λιτὴ παρθένῳ πρέπουσα [6]. Saint Jean Chrysostome fulmine contre le luxe et la coquetterie des vierges consacrées à Dieu [7].

Pourquoi le peintre de Boiana, avec son sens indiscutable de la réalité, représente-t-il les vierges précisément couvertes de pourpre et d'or ? Pourquoi leur donne-t-il des « oraria » ? Son raisonnement s'exprime clairement par ces couronnes qu'il pose sur le voile des vierges. Les fiancées ne mettent-elles pas des couronnes ? Les fiancées du Christ en auront, elles aussi, et pour la même raison. Mais ce sont, plus exactement, les couronnes de la sainteté et du martyre. Et comme les saintes, dans leur gloire, brillent d'une lumière plus éclatante que les plus grands de ce monde, leur vêtement devra être plus riche que les plus luxueuses parures. Le peintre de Boiana, qui connaît encore l'institution des vierges consacrées, ou plutôt des diaconesses, reproduit scrupuleusement les pièces particulières de leur costume, mais remplace tout ce qui est simple et pauvre de couleur ou de matière par des ornements somptueux et riches, comme il convient à de véritables saintes, fiancées du Christ.

1. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, p. 426 sq. ; Kondakov, *Vierge*, I, p. 86.

2. J. Chrysostome, *Homél.*, 8, *P. G.*, LXII, col. 541. Comparez la tunique de couleur blanc-jaunâtre de sainte Nedêlja à Boiana, avec le passage de saint Athanase (*P. G.*, XXVIII, col. 264) qui recommande aux vierges de porter des habits non colorés ou blanc-jaunâtre.

3. V. plus haut, p. 125

4. Hiéron, *Epist.*, 38, 77, 79, 117, 127 (*P.L.*, XXII, col. 464, 691, 729, 957, 1089) ; Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, p. 16.

5. Cyprien, *De habitu virg.*, cap. XIII (*P.L.*, XXII, col. 464).

6. Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, p. 16.

7. *P.G.*, LXII, col. 541.

Rien n'est plus caractéristique dans l'iconographie byzantine du XIe au XIIIe siècle que ce procédé, si éloigné de l'esprit du XIVe et du XVe siècle. A cette époque tardive, on reproduit toujours les types byzantins, mais on a oublié la réalité d'où ils dérivent (en l'espèce, le vêtement des vierges et l'institution elle-même). Il n'en reste plus qu'une copie mécanique qui va partout s'altérant. Par contre, Boiana, avec toute l'attention qu'elle prête aux formes spéciales des vêtements des vierges, ainsi qu'à leurs divers ornements (rayures du bonnet, voile pourpre ou blanc) reste un excellent exemple de la conception byzantine du naturalisme dans l'art.

D'autres images encore nous montrent que le peintre de Boiana était persévérant dans ses tendances. Le portrait du tsar de Tirnovo et de son épouse en est un exemple curieux (pl. XX). Le tsar Constantin Assen Tich porte la tête d'une façon un peu altière, et sa bouche fait une sorte de moue hautaine. Son beau visage est celui d'un homme de forte santé; sa barbe est blonde, soigneusement peignée. Le tsar est plein de dignité, beau et content de lui. Malgré sa ressemblance avec saint Eustrate, ce visage est si frais et si vivant qu'on peut le soupçonner de ressembler à l'original. Ce n'est probablement pas par hasard que ce portrait coïncide si bien avec la phrase du chroniqueur : « Le tsar Constantin était de grande taille, beau de visage et robuste [1]. »

Le tsar est revêtu du costume de l'empereur de Byzance, avec tous ses attributs et même avec toutes les particularités que présentait ce costume hiératique à Constantinople, à l'époque de Boiana. On sait quelle importance les potentats balkaniques du XIIe au XIVe siècle attachaient aux marques extérieures de la puissance impériale. Les tsars bulgares, les rois serbes, les despotes de l'Épire, pourvu qu'ils se sentent puissants, s'habillent de la pourpre impériale. Leurs voisins et rivaux, animés du même désir, guettent l'occasion de les obliger à l'abandonner [2]. En ce qui concerne les tsars bulgares du « deuxième empire », on sait que, dès 1190, Isaac l'Ange, battu par les Bulgares, fut obligé de remettre au premier Assen des objets précieux, et en particulier « les insignes du pouvoir impérial [3] ». D'autres témoignages prouvent que les tsars du XIIIe et du XIVe siècle ont porté les habits impériaux [4]. Les représentations peintes d'Ivan Alexandre [5] et les effigies des tsars bulgares sur les monnaies [6] sont également concluantes. Le portrait de Constantin Tich à Boiana est à la fois le plus ancien et le meilleur portrait d'un tsar bulgare dans tous les insignes de sa souveraineté.

Il est vêtu d'une longue dalmatique rouge, de la pourpre rouge qui était de rigueur pour les empereurs (ἀλουργὶς βασιλική, πορφύρα), la pourpre byzantine (βλάττιον βυζάντιον). Le tissu de pourpre est lamé d'or (χρυσοϋφής, χρυσοκέντητος) sur les bords, les manches, les épaules et les poignets [7]. Le

1. Voy. le passage de l'*Istoria v kratcě o bolgaro-slovenskom narodě*, publiée par S. Argirov, dans *Periodičesko Spisanie*, LXVIII, 1907, p. 235 : *on vozrastom velik i licem krasen bě i silen*.
2. Un concile, réuni à Nicée en 1223, proposa à Théodore Ducas, despote d'Épire, de renoncer à la pourpre impériale (J. Snêgirev, dans *Minalo*, livre 7, p. 307).
3. G. Acropolite, *Ann.*, II, p. 22; Nic. Choniates, *De Isaac Angel.*, III, 1, p. 486; Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 100.
4. Ainsi le concile d'Ochrida de 1217-20, hostile aux Bulgares, constatait avec indignation que les tsars bulgares portaient les insignes impériaux (habits de pourpre). Voy. Snêgirev, dans *Minalo*, 7, p. 287.
5. Un portrait à Bačkovo (Voy. chap. V) ; quatre images dans la chronique de Manassès de la Vaticane (Vat. slav 2, copie bulgare, exécutée pour le tsar Ivan Alexandre) ; une image dans l'Évangile Curzon : B. Filov, *Portret na Ivan-Alexandra*, dans *Sbornik v čest' na Vasil N. Zlatarski*, Sofia, 1925, p. 499 sq.
6. N. Mušmov, *Monetitě i pečatitě na blgarskitě care*, Sofia, 1924, fig. 4-6, 8, 16 29, 31, 40-43, 47-49, etc., etc.
7. Sur l'ensemble du costume impérial, voy. Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 20, 22, 74-5, 90 sq., 120 sq. (bibliographie.)

col large, également lamé d'or et de pierreries, s'étale sur les épaules et la poitrine ; c'est le « maniakion » (μανιάκιον, μανιάκης) qui constitue un élément indispensable du costume impérial. Sur les portraits, entre le Xe et le XIIe siècle inclusivement [1], comme à Boiana, du « maniakion » retombe sur la poitrine un large ruban en tissu d'or; de plus, un autre lourd ruban d'or orné de pierreries, le « loros » (λῶρος), s'enroule deux fois autour du torse et se croise sur la poitrine. L'extrémité passe sur le côté droit comme une ceinture et est rattrapée par le bras gauche d'où elle retombe librement. Le peintre de Boiana reproduit fidèlement cet attirail compliqué de vêtements mis les uns sur les autres, ainsi que les pièces surchargées de ce costume d'apparat. Il rend la raideur du tissu et n'oublie pas de montrer la petite chaînette fixée à l'envers du « loros » pour permettre à l'empereur de le porter plus facilement (plus tard, aux XIVe-XVe siècles, cette chaînette devient une ligne ondulée incompréhensible) [2]. En outre, la présence du « loros » dans ce portrait de Boiana est un fait historique curieux auquel on ne peut refuser de croire, en voyant avec quelle attention l'artiste l'a représenté. En effet, un demi-siècle plus tard, les empereurs byzantins cessèrent de le porter [3]. Leur σάκκος à cette époque a également un col (κατωμαδόν) rappelant l'ancien « maniakion » ; de ce col descend sur la poitrine et jusqu'aux pieds une large bande d'or, mais au lieu de se croiser par devant comme le « loros », cette bande, — proche parente du « loros », mais plus courte, — ceint le corps de droite à gauche (elle s'appelle pour cette raison διάδημα) et retombe par dessus le bras gauche [4]. L'image du tsar Constantin Tich est, semble-t-il, le dernier portrait d'un homme vivant (plus tard le « loros » se conserve dans les images de Constantin, de Salomon, de David, etc.) où l'on ait respecté encore l'ancien costume. Au XIVe siècle en Bulgarie on observait encore les rites byzantins contemporains et les tsars bulgares passèrent du « loros » au κατωμαδόν (voyez les portraits d'Ivan Alexandre [5]).

Sur les épaules de Constantin Assen, nous voyons le manteau rattaché sur la poitrine par une fibule, comme c'était l'habitude pour les empereurs de toutes les époques. Le costume est complété par une couronne semi-circulaire en forme de mitre, chargée de pierreries; dans le dessin des ornementations, on distingue nettement un bord inférieur et une large bande verticale, partageant la couronne en deux parties. Cette forme et ce genre d'ornementation font de cette couronne un véritable καμελαύκιον byzantin qui, au VIIe siècle, était la coiffure des « césars » [6], et qui du temps de Constantin Porphyrogénète était déjà porté par l'empereur [7]. Décrit pour la première fois par Anne Comnène [8], le καμελαύκιον remplaça au XIIe siècle le στέμμα, qui n'était qu'une simple couronne métallique, à la différence du *kamelaukion* fermé. Sauf quelques rares exceptions, les portraits des

1. *Par. gr.* 510 (Basile I) ; émaux de la couronne de Constantin IX Monomaque (Const. Monomaque) et de l'icone de Gelat (Michel VII Ducas) ; ivoire du Cabinet des Médailles de la B. N. (Romain IV) ; Par. Coisl. 79 (Nicéphore Botaniate) ; Vat. Urb. 2 (Jean II et Alexis Comnène).
2. Voy. surtout les innombrables images de l'empereur Constantin et des prophètes-rois dans toutes les églises balkaniques de cette époque.
3. Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 120-1.
4. *Ibidem*, fig. 55, 56; Michel VIII Paléologue : Monac. 442 (Heisenberg, *Aus der Geschichte und Litteratur der Palaiologenzeit*, Munich, 1920, pl. II ; Du Cange, *Gloss. Lat.*, X, pl. VI) ; Jean VI Cantacuzène : *Par. gr.* 1242 ; Manuel II Paléologue : *Par. suppl. gr.* 309.
5. Voy. note 5, p. 160.
6. Const. Porph. *De Cerim*, II, 27, p. 628.
7. Const. Porph. (*De adm. imp.* 13, p. 82) le mentionne déjà comme une des coiffures de l'empereur.
8. Ann. Comn., *Alexiadis*, III, 4, p. 147. Cf. Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 98.

empereurs byzantins, entre les XIIe et le XIVe siècle, montrent, sur la tête des Comnènes des Cantacuzènes, précisément le *kamelaukion* [1]. Les exemples de Boiana nous prouvent que les tsars bulgares du XIIIe siècle suivaient de très près la mode de Constantinople. Ils n'oublièrent pas ces fils de perles descendant le long des oreilles qu'on aperçoit chez tous les empereurs coiffés du *kamelaukion*, et que l'on connaissait à Byzance sous les noms de πρεπενδούλια, καταστιστά, σεῖα, ὁρμαθοί (le dernier terme spécialement pour les *kamelaukia* [2]). Constantin Assen porte des chaussures en cuir souple de couleur pourpre (ὑποδήματα, πέδιλα, τζαγγία) que les empereurs byzantins reçurent de Perse, en même temps que beaucoup d'autres pièces de vêtement. Les tsars de Tirnovo s'approprièrent donc également ce privilège impérial. Dans son désir de ne jamais se laisser distancer par les empereurs de Constantinople, Constantin Assen tient aussi les deux insignes impériaux : dans la main droite la croix, dans la gauche l'*akakia* (ἀκακία, ἀνεξικακία). C'est ainsi, insignes en main, que l'empereur paraissait aux solennités du jour de Pâques [3]. Le sens de la croix se comprend facilement; quant à l'*akakia*, c'est une sorte de sac rouge rempli de terre et qui devait rappeler au basileus, aux heures de gloire, la fragilité de tout ce qui est terrestre. Quelle qu'ait été la signification primitive de cet objet, on l'interprétait ainsi à Byzance, au moment où les tsars bulgares l'adoptèrent avec le reste; il est donc plus que probable qu'ils lui prêtaient le même sens [4].

La tsarine Irène (pl. XX), « née dans la maison des empereurs grecs [5] », était la fille de Théodore Laskaris, empereur de Nicée. Son portrait est moins caractéristique que les autres; son visage, peu expressif, rappelle d'autres visages de femme à Boiana (voyez sainte Catherine). Mais sa toilette est, elle aussi, une copie exacte du costume de l'impératrice, sans être pourtant celle de grand apparat. Elle ne porte pas le « loros » ni le *thorakion* (θωράκιον), mais la dalmatique (δελματίκιον) cramoisie ornée de cercles de petites perles sur toute la surface, le *maniakion* et le manteau (μανδύας), qui est peint en jaune, avec des dessins rouges et des perles. Il faut supposer que la couleur de l'étoffe était bien celle qui convenait à la tsarine et à l'impératrice, c'est-à-dire la pourpre, et que la prédominance du jaune indique combien les fils d'or y étaient abondants. La coiffure d'Irène est précisément celle de l'impératrice : les cheveux sont recouverts d'un petit bonnet de soie à rayures, dans le genre de celui de sainte Barbe (toutefois les raies sont orientées dans une seule direction); au-dessus du petit bonnet, se place une couronne qui enserre la tête : c'est un bandeau garni de dents qui s'élargit vers le haut; de chaque côté du visage pendent, sur les deux oreilles, des fils de perles. Cette couronne n'est autre que le *stemma* avec ses pendeloques habituelles [6]. Celle de l'impératrice est caractérisée par des plaques triangulaires à la partie supérieure : c'est du moins la particularité des couronnes qu'on voit dans les portraits des impératrices au XIe siècle et plus tard [7].

1. Voy. les portraits indiqués note 4, p. 161, et aussi Jean et Alexis Comnène, dans le Vat. gr. Urbin 2, et Manuel Comnène, dans le Vat. gr. 1176. Voy. aussi Par. gr. 64, fol. 11 et Par. gr. 1208 (*Mon. Piot*, XXIV, pl. VI, 1 : prophètes-rois).
2. Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 98.
3. Const. Porph., *De cerim.*, II, 52, p. 766; Cod., *De off.*, VI, p. 51, 52 ; X, 67.
4. Voy. sur l'ἀκακία, Kondakov, *Mifičeskaja suma s zemnoju tjagoju* (dans *Spisanie na Blgarskata Akademija na Naukitě*, XXII, Sofia, 1921, p. 53 sq.) ; Ebersolt, *Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines*, Paris, 1917, p. 67.
5. Expression de l'*Istoria v kratcě o bolgaro-slovenskom narodě*, éd. S. Argirov, dans *Periodičesko Spisanie*, LXVIII, 1907, p. 235.
6. Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 99.
7. *Ibidem*, fig. 23 (Théodora, femme de Théophile, Ménol. Vat.), fig. 31 (Théophano, Ménol. Vat.); fig. 41 (Eudoxie, femme de Romain IV, ivoire du Cabinet des Médailles).

Non seulement dans le costume ou la coiffure, mais aussi dans la manière de se tenir et de revêtir les insignes de grande cérémonie, Irène se conforme aux prescriptions de l'étiquette byzantine. Celle-ci exigeait que les impératrices eussent dans leurs mains, non la croix, comme l'empereur, mais un simple sceptre d'or ou une crosse (βαΐον χρυσοῦν) [1], et c'est précisément une crosse de ce genre que tient Irène, tandis que Constantin, comme on l'a vu, porte une croix. Ainsi, le portrait du couple des tsars à Boiana nous enseigne avec quelle minutie on observait à la cour de Tirnovo la règle des costumes et des cérémonies de Byzance. Mais aussi ces images nous montrent une fois de plus le soin qu'apportait le peintre de Boiana dans la reproduction de tous les détails des vêtements, et l'effort qu'il faisait pour leur donner l'aspect de la réalité. D'ailleurs cela deviendra plus évident encore après que nous aurons étudié les deux autres portraits et pu comparer les quatre représentations.

Le constructeur du temple, Kalojan, porte le titre de « sévastocrator » (pl. XXI). Nous savons qu'à ce titre de la cour de Byzance, institué par Alexis Ier Comnène, correspondait une forme spéciale de coiffure qui devait, naturellement, se distinguer du *stemma* et du *kamelaukion*. D'après la description d'Anne Comnène, la coiffure du sévastocrator devait être « sans fond » (ἄνευ τοῦ ἐπισφαιρώματος), en opposition au *kamelaukion* couvert [2]. Elle s'appelait σκιάδιον ou στέφανος, et comme elle était décorée de pierreries, elle aurait pu, de même que la couronne de Constantin, porter le nom complet de στέφανος ἐκ λίθου τιμίου [3]. D'après Codinus, Jean Cantacuzène introduisit, pour deux sévastocrators bulgares, une nouvelle décoration de la couronne : un demi-cercle ou un arc (κάμαρα) fixé au-dessus du bandeau d'or qu'était le *stéphanos* primitif [4]. Mais il paraît que cette κάμαρα était réservée aux couronnes des sévastocrators bulgares depuis une époque plus ancienne, car Kalojan, sur le portrait de Boiana, porte déjà le bandeau doré et parsemé de perles, avec un arc au milieu. Cet ornement a été vraisemblablement particulier aux sévastocrators de la cour bulgare. La peinture de Boiana suit exactement la description de cette coiffure chez Codinus. On voit, en effet, sur le *stéphanos* de Kalojan des pierres verdâtres, et non pas des pierres rouges, comme en porteraient les sévastocrators byzantins [5].

Kalojan a le corps pris dans un étroit vêtement bleu-foncé, avec des ornements cousus d'or. Ce vêtement a l'aspect d'une tunique descendant jusqu'aux mollets. Il est à manches étroites et serré à la taille. La lourde étoffe d'or ne forme pas de plis, et la ceinture de plaques métalliques ajustées sur du cuir, dont l'extrémité tombe à droite, sert plutôt d'ornement. On retrouve un costume tout semblable (sauf le fermoir qu'on ne distingue pas à Boiana) chez Apokaukos, le μέγας δούξ, à la cour d'Andronic II et d'Andronic III, dans la miniature du Par. gr. 2144 [6]. Notons en particulier la même coupe de vêtement, la même ceinture. Des portraits de grands personnages balkaniques du

1. Codinus, XVII, p. 91, 92. Voy. l'impératrice Marie d'Antioche, femme de Manuel Comnène, dans le Vat. gr. 1176 (F. Chalandon, *Les Comnène*, II, Paris, 1912, pl. vis-à-vis de la p. 212); l'impératrice représentée dans le Ps. Barberini de la Vaticane (Diehl, *Manuel*, fig. 192) ; l'impératrice Marie, femme de Nicéphore Botaniate (miniature du Par. Coisl., 79 : Omont, *Facsimilés*, pl. LXII) ; l'impératrice Irène, femme d'Alexis Ier (*Pala d'Oro* : Ebersolt, *Arts somptuaires*, fig. 47).
2. Ann. Comn., III, 4, p. 148 ; Du Cange, *Gloss. Lat.*, X ; Dissertations sur l'histoire de saint Louis, p. 87.
3. Malalas, XIII, p. 321. Cf. Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 20.
4. Codinus, *De off.*, cap. XIX, p. 101.
5. Codinus, *De off.*, cap. XIX, p. 101 et *ibidem*, cap. III, p. 15. Je dois cette indication à l'obligeance de Mlle Andreeva, de Prague.
6. Ebersolt, *Arts somptuaires*, fig. 54, p. 120.

XIVe siècle les reproduisent également l'un et l'autre [1]. C'est là, semble-t-il, l'habit officiel de certains hauts dignitaires de la cour byzantine, qui fut adopté aussi en Serbie, en Valachie et en Bulgarie. Le nom de ce vêtement ne nous est pas connu. C'est peut-être le καββάδιον qui fut au XIVe siècle le vêtement officiel des empereurs (de couleur pourpre), des « despotes », du « grand domestique » et du « grand chef » [2]. Si l'on peut, avec ce renseignement de Codinus, identifier le costume d'Apokaukos, qui était, comme nous venons de le dire, « grand chef » de Byzance, celui de Kalojan sera défini du même coup.

Sur ses épaules, Kalojan porte un manteau vert (μανδύας), cousu d'or. On sait que la couleur de la mante d'apparat chez les Byzantins dépendait du grade des personnages. Au temps de Constantin Porphyrogénète, par exemple, les manteaux verts rehaussés de roses d'or revenaient aux patriciens [3]. L'exactitude du peintre de Boiana nous fait croire qu'au XIIIe siècle le manteau vert et or était l'apanage du sévastocrator. Que le peintre ne s'inspirât pas de sa fantaisie, nous le voyons aussi par les chaussures. Les bottes de Kalojan ne sont pas rouges, comme celles de Constantin ou d'Irène, mais bleu-foncé. Or, Nicéphore Grégoras nous apprend que les chaussures de cette couleur étaient précisément réservées aux sévastocrators (ce qui les distinguait de celles des empereurs et de tous les autres dignitaires) [4]. Malheureusement, le mauvais état de conservation de cette partie de la peinture ne permet pas de dire si ces chaussures étaient brodées d'aigles d'or, comme le raconte Grégoras.

Il nous reste à considérer l'épouse du sévastocrator, — Desislava (pl. XXI). Sur ses cheveux on aperçoit la *mitella striata*, de même couleur que chez la tsarine Irène, mais la forme de la couronne posée par dessus le petit bonnet montre clairement la différence qui sépare la femme du sévastocrator de la tsarine : c'est un bandeau (comme celui de Kalojan) orné de perles et de pierreries, à l'extrémité supérieure duquel sont fixés cinq petits arcs (καμάραι). A la différence d'Irène, mais conformément aux habitudes byzantines, Desislava a enveloppé sa tête d'un fichu, qui, en maintenant la coiffure, entoure le visage en passant sous le menton. Nous retrouvons des fichus semblables sur un grand nombre de portraits d'impératrices, mais jamais on ne les avait représentés avec un tel réalisme. Dans ces autres portraits le visage a l'air emprisonné dans du plâtre [5], tandis qu'à Boiana on se rend compte de la transparence du voile; il épouse les contours du visage et l'embellit plutôt qu'il ne retient la coiffure. On rencontre souvent les gros pendants d'oreilles; plus rarement, — le collier byzantin : une simple rangée de perles enserrant étroitement le cou [6].

1. Le sévastocrator Oliver à Lesnovo (Millet, *Art serbe*, fig. 12, 13), le despote Dejan à Zemen (*Izvestija B. A. D.*, III, 1, p. 64-65, fig. 55), le kral Stefan Milutin à Treskavec (Miljukov, *Macédoine occidentale*, p. III, pl. 19a), le prince Ostoja, à Ochrida (*ibidem*, fig. 33), le donateur inconnu à Kalotino (voy. chap. VI), le prince Radu-Vodă-Negru, à Curtea-din-Argeş (*Bul. Com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, pl. I).
2. Codinus, III, p. 14; IV, p. 17; VI, p. 50; XVIII, p. 100.
3. Const. Porph., *De cerim.*, I, 44, p. 227.
4. Nic. Grégoras, *Hist. byz.*, IV, 1, p. 79. D'après Codinus, III, p. 15, les sévastocrators portaient des chaussures bleu-vert (ἠεράνεαι). L'état de la peinture ne permet pas de préciser la nuance du bleu.
5. Omont, *Facsimilés*, pl. 62; Ebersolt, *Arts somptuaires*, fig. 31, 43. Par contre, comparez le fichu de Boiana avec Vat. Ménol., fol. 44, 98 (sainte Pélagie) et fol. 167 (sainte Thessalonique).
6. Voy. le même collier chez sainte Pélagie, dans le Vat. Ménol., fol. 98. Ce sont peut-être les ὁρμίσκοι, mentionnés par Nicétas Choniates, *De Alex.*, I, 3, p. 607.

Desislava est habillée d'une gaine longue et rigide. La coupe de cette robe rappelle tout à fait ces lourds vêtements byzantins qui tombent droit de la tête aux pieds sans marquer la taille, et transforment les personnages en colonnes immobiles. Nous les rencontrons dès le Xe siècle, chez Marie, femme de Nicéphore Botaniate [1], et au XIIe, chez Marie d'Antioche, femme de Manuel Comnène [2]. Il est probable que, pour Desislava comme pour elles, les manches enserrent le bras jusqu'au coude et retombent ensuite librement. Le manteau nous empêche de les voir, mais, près du poignet, on aperçoit le bord de manches étroites et longues, d'un tissu vert finement brodé d'or, tandis que, sur la poitrine, le vêtement de dessus est d'une tout autre couleur. Ces manches étroites, comme celles des impératrices, appartiennent évidemment à la tunique.

Mais si la coupe de la robe de Desislava ressemble à celle des vêtements de cérémonie des impératrices, le tissu et les dessins sont complètement différents. Et cela se comprend, car la couleur et le dessin des ornements étaient fixés par l'étiquette, et devaient être bien différents pour les habits de l'impératrice et pour une « sévastocratorisse ».

Les vêtements d'apparat des impératrices byzantines sont toujours de pourpre unie, sans aucun dessin ou avec un ornement simple et sévère, par exemple des cercles. Le costume de Desislava, au contraire, présente des ornements étrangement bigarrés et compliqués : sur un fond rouge sont tissés de grands cercles blancs cernés d'or. A l'intérieur de ces cercles, quatre lions d'or héraldiques s'affrontent de chaque côté d'un « arbre de vie ». Tous les contours du dessin sont soulignés d'un trait rouge, même les taches bleues qui remplissent les vides dans le corps des animaux ou le fond sur lequel ils se détachent. Des dessins spéciaux occupent les espaces libres entre les cercles, et enfin tout l'ensemble est rehaussé de perles cousues autour des cercles et un peu partout. Si le tissu ainsi décoré n'appartenait pas de droit à la toilette de l'empereur et de l'impératrice, nous le retrouvons dans le costume d'un des quatre dignitaires de l'empereur Nicéphore Botaniate, que nous montre la miniature du Par. Coislin 79 [3]. Cet eunuque est vêtu d'une longue robe rouge (sans taille), le long de laquelle descendent, du cou aux talons, comme chez Desislava, de grands cercles contenant des animaux affrontés. En d'autres cas, nous voyons sur les vêtements de certains grands seigneurs ou de dynastes provinciaux — dans les pays de culture byzantine — des cercles tissés sur toute la surface de l'étoffe, mais de moindre dimension, et avec des petits motifs d'animaux ou d'aigles [4]. A côté de ces monuments figurés, il convient d'observer les innombrables fragments de tissus médiévaux présentant également des animaux affrontés dans des cercles. Quelques-uns de ces fragments proviennent, comme l'on sait, des ateliers impériaux de Constantinople (situés dans le Grand Palais, à côté des Bains de Zeuxippe), et sont la meilleure illustration des textes qui décrivent

1. Omont, *Facsimilés*, pl. 62; Ebersolt, *Arts somptuaires*, fig. 43.
2. Chalandon, *Les Comnène*, II, pl. vis-à-vis de la p. 212.
3. Omont, *Facsimilés*, pl. 63; Ebersolt, *Arts somptuaires*, fig. 42; Diehl, *Manuel*, fig. 190.
4. Apokaukos, dans le Par. gr. 2144 (Ebersolt, *Arts somptuaires*, fig. 54); un jeune Paléologue, sur un tableau à Mégaspiléon (Millet, *Portraits byzantins*, dans la *Rev. de l'art chrét.*, 1911, t. 54, fig. 3 et 4); une princesse serbe à Rudenica (Strzygowski, *Serb. Psalter*, fig. 41); un prince à Treskavec (Miljukov, *Macédoine occidentale*, pl. 19 a); le prince Ostoja à Ochrida (*ibidem*, fig. 33). Voy. aussi les personnages de la cour byzantine sur les fresques du sanctuaire à Markov mon. (phot. Okunev), un saint prince (Boris ou Glêb) à Kovalevo, près de Novgorod; un personnage dans la scène de Jésus parmi les Docteurs à Boiana (voy. plus loin), etc.

les étoffes byzantines[1]. Et parmi ces dernières, le motif des lions, comme celui de la robe de Desislava, est l'un des plus répandus et porte même un nom spécial : λεοντάρια (si les lions sont blancs : λευκολέοντες)[2]. Sans vouloir nous engager en des recherches sur la forme de ces lions, rappelons-nous seulement que le tissu de la robe de Desislava est conforme à la mode byzantine. La grandeur des cercles avec les lions et leur disposition, les uns au-dessus des autres, en une rangée verticale, apparaissent sur un portrait byzantin (voyez le fonctionnaire eunuque dans le Par. Coisl. 79). Toutefois la parfaite exactitude avec laquelle le maître de Boiana a rendu ce motif rare, ainsi que la coiffure exécutée avec beaucoup de précision, nous permettent de croire que ce portrait, comme celui de Kalojan, ont été faits d'après nature.

L'expression des visages, dont nous avons déjà eu l'occasion de noter le caractère individuel[3], et l'attitude de Desislava, que nous étudierons plus loin, confirment cette hypothèse. Il semble qu'on est en droit de placer ces deux portraits à côté des meilleures représentations de ce genre dans la peinture grecque de la dernière époque, à savoir les portraits du Par. gr. 1242 (Jean Cantacuzène)[4]. Tous les portraits des peintures murales que nous connaissons aux XIV[e]-XV[e] siècles sont certainement inférieurs à ceux de Boiana. Il y en a pourtant qui s'en rapprochent au point de vue de la technique[5], mais l'exécution n'est réellement comparable qu'aux miniatures de Jean Cantacuzène[6]. Il est très probable que Boiana nous montre les débuts de l'école constantinopolitaine qui, un siècle plus tard, exécuta les miniatures du manuscrit parisien.

Continuant notre aperçu des éléments naturalistes à Boiana, notons les têtes sémitiques, fortement accusées, et les représentations des costumes et des étoffes précieuses dans la scène de Jésus parmi les Docteurs (pl. XIII). Le groupe des Juifs rappelle, pour la diversité des couleurs, certaines miniatures du Ménologe de la Vaticane[7]. Notons en particulier un manteau sombre, avec des broderies d'or en forme de cercles et d'étoiles; un autre tissu cramoisi, brodé d'aigles d'or dans des cercles; enfin une coiffure ressemblant à un turban. Si le tissu blanc à rayures et à cercles de ce turban et des autres coiffures est plutôt d'origine syrienne (ce qui explique qu'il ait été attribué aux Juifs), l'ornementation la plus caractéristique de ces vêtements — des cercles d'or avec ou sans aigles — nous ramène à des tissus byzantins[8].

1. Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, II, 2, 23 ; Molinier, *Inventaire du Saint-Siège sous Boniface VIII*, Paris, 1880, p. 93, 94, 96, 97, 100, 104-5, 109, 110, 117, 124 ; Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 72, 77 sq., 116; Diehl, *Manuel*, p. 264 sq. (voy. la bibliographie de la question dans ces ouvrages).
2. Const. Porph., *De cerim.*, II, p. 576, 578; Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 72.
3. V. p. 156.
4. Ebersolt, *Arts somptuaires*, fig. 55 : Par. gr. 1242 ; Diehl, *Manuel*, fig. 405, 406.
5. Voy. surtout le beau portrait de Théodore Paléologue au Brontochion (Mistra) : Millet, *Mistra*, pl. 152, 1 et dans la *Rev. de l'art chrét.*, t. 54, 1911, p. 445 sq., planche.
6. En effet, même le meilleur portrait de cette série, celui de Théodore Paléologue au Brontochion, que nous connaissons d'après une aquarelle de la collection des Hautes-Études (M. Millet certifie la fidélité de cette reproduction. Voy. *Rev. de l'art chrét.*, t. 54, 1911, p. 449), fait preuve d'une facture beaucoup plus sèche que celle de Boiana. Les autres portraits connus de la même époque, malgré toutes leurs qualités, ne font qu'accentuer le schématisme des contours et des hachures ou taches blanches et colorées, qui sont censées rendre le relief des visages. Voy. les portraits bulgares du XIV[e] et du XV[e] siècle à Bačkovo, Mésembrie, Zemen, Dragalevci, Kalotino, Kremikovci (voy. plus loin, chap. V, VI et VII) ; les portraits serbes à Mateič (Millet, *Art serbe*, fig. 14), à Lesnovo (*ibidem*, fig. 12, 13, 15), à Rudenica (Strzygowski, *Serb. psalter*, fig. 41), à Ljaskovac (Miljukov, *Macédoine occidentale*, pl. 19a) ; les portraits valaques à Curtea-din-Argeş (*Bul. Com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, pl. I et pl. entre les p. 64 et 65).
7. Ménol. Vatic., fol. 2, 7, 44, 86, 98, 138, 151, 157, 159, 166, 167, 176, 190-1, 195, 199, etc.
8. V. p. 165.

Une autre représentation d'étoffe constantinopolitaine se trouve dans la scène du miracle du tapis de saint Nicolas (pl. XVIII ; fig. 24)[1]. Comme le texte de la légende ne s'est conservé que dans une traduction russe et que le seul voyageur qui ait parlé de cette relique à Constantinople est aussi un Russe, nous ne savons pas exactement si, sous le nom de « kover », il faut entendre un lourd tissu de laine pour étendre par terre (sens actuel du mot коверъ ; cf. τάπης, νακοτάπης, ; pour la prière : ἐπεύχιον) ou bien une étoffe destinée à orner un panneau, et pouvant être en soie et assez mince (ἐνδυτή, d'un autel ; ποδέα, κάλυμμα, étendus devant une icone)[2]. Si l'on en juge par la manière dont le vieillard tient ce tapis dans la scène de Boiana, la dernière hypothèse paraît la plus probable. En tous cas nous voyons qu'un tapis constantinopolitain portait des dessins cousus d'or, analogues à ceux des tissus des costumes. Ce sont, encore une fois, des cercles avec des lions, des griffons, des singes (?). Chaque paire de cercles enferme deux animaux symétriques affrontés. Il convient de comparer ce dessin d'un tapis byzantin à ceux des peintures murales de Markov monastir, en Macédoine (XIV[e] siècle). Des tapis sous les icones (ποδέα, κάλυμμα) y portent des ornementations analogues[3].

Dans ces scènes de la vie de saint Nicolas, où l'artiste se sent évidemment plus libre que dans les sujets évangéliques, il est heureux de temps en temps de représenter quelque détail concret. L'adolescent Basile (pl. XVII) revient dans la maison paternelle coiffé d'une sorte de chapeau, dont la pointe, se dressant au-dessus du bord inférieur baissé, rappelle beaucoup la coiffure que portaient les empereurs vers le XIV[e] ou le XV[e] siècle, ainsi que les dignitaires de la même époque (voyez par exemple le portrait de Jean VII Paléologue sur la médaille de Pisanello[4]). Cette coiffure fait son apparition à Constantinople au moment où toutes les parties du vêtement sont empruntées à l'Orient.

Le fait que, deux siècles avant, nous la rencontrons à Boiana sur la tête d'un jeune garçon revenant d'Arabie prouve qu'à ce moment ce chapeau pointu passait encore pour spécial aux Musulmans. Quelques menus objets curieux méritent d'être retenus, par exemple une espèce de chemise qui habille le petit saint Nicolas allant à l'école, ou bien une sorte de serviette dans la main de Basile. Dans les deux cas le peintre représente une étoffe blanche couverte de petits dessins : sur la serviette, on dirait de petites feuilles de lierre, κισσόφυλλα ; sur la chemise, des fleurs stylisées. Dans ce détail, le maître de Boiana se montre également fidèle aux traditions du Ménologe de la Vaticane[5]. Le vêtement même du jeune Nicolas ne se borne pas à la simple chemise ou tunique, courante dans l'iconographie, mais est complété par un pantalon sombre.

L'artiste accorde aux architectures une attention qui n'est pas tout à fait ordinaire dans l'iconographie. Ainsi dans le miracle de Démétrios (pl. XIX ; fig. 23), nous voyons un escalier de quelques marches qui mène aux portes ouvertes de sa maison. Il est à peine besoin de dire que, généralement, les édifices iconographiques sont représentés sans aucun escalier et même avec des entrées invraisemblables.

1. V. p. 133 sq.
2. Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 117-8 ; Kondakov, *Athos*, p. 129.
3. Phot. Okunev. Comme à Boiana, les tapis apparaissent dans des scènes qui se passent à Constantinople (illustrations pour les Hymnes à la Vierge : les peintures représentent les ecclésiastiques et la foule autour d'une icone de la Vierge). Les images de Boiana et de Markov monastir sont, si je ne me trompe, les seules représentations de tapis constantinopolitains.
4. Henry Nocq, *Les médailles d'Antonio Pisano dit le Pisanello*, Paris, 1914, pl. I ; Jean de Foville, *Pisanello et les médailleurs italiens* (Coll. *Grands artistes*), Paris, s. d., pl. à la p. 24.
5. Ménol. Vat., fol. 26, 74, 75, 153, 203, 342, 363, etc.

L'artiste ici s'est efforcé de se rapprocher de la réalité. Nous savons, en effet, par les miniatures exécutées à Constantinople ou représentant des édifices de cette ville, que les portes d'entrée sont souvent placées au-dessus du rez-de-chaussée et qu'on y accédait par des marches de pierre d'un escalier extérieur [1]. En beaucoup d'autres cas, dans les scènes de la vie de saint Nicolas, les édifices devant lesquels se passe l'action prennent un développement qui dépasse les habitudes de l'art byzantin courant des XI[e]-XII[e] siècles [2]. Les architectures deviennent plus considérables, plus massives, plus vraisemblables [3]. Parmi les procédés que le peintre met en œuvre pour en donner plus nettement l'impression, il faut noter les fenêtres (pl. XVII). Il en fait varier le nombre, la disposition, les proportions et les formes, et obtient ainsi des résultats naturalistes excellents, surtout quand, dans chaque fenêtre, il représente cette mince plaque de marbre blanc avec ses trous pour laisser passer la lumière, qui faisait office de fenêtres dans les maisons byzantines. Les ouvertures se présentent sous la forme d'un ou deux rangs de trous circulaires équidistants; le peintre n'a cessé d'en varier le dessin, soucieux de donner l'impression de la vie. Les fenêtres de marbre semblables qui nous ont été conservées en Grèce [4], en Serbie [5] et à Rome [6], montrent que le peintre de Boiana a su reproduire exactement ces détails d'architecture.

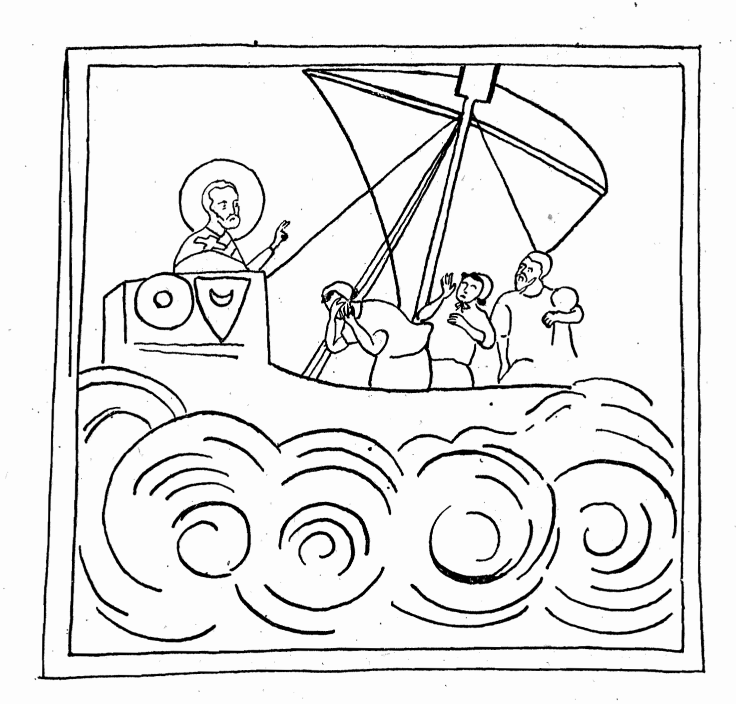


Fig. 26. — Boiana. Vie de saint Nicolas. Miracle en mer.

Il est peu probable qu'il ait pu voir beaucoup de ces fenêtres de marbre dans les édifices civils de Bulgarie. Mais il est encore moins vraisemblable qu'il ait pu connaître, à Tirnovo, à Boiana ou sur les rives bulgares de la mer Noire, les navires des Croisés. En peignant le Miracle en mer (pl. XVIII; fig. 26), il pouvait donc bien, avec l'indifférence de la majeure partie des Byzantins pour les réalités, avec leur conception aisément symbolique de l'art, peindre une barque quelconque.

1. Cf. Beylié, *Habitation byzantine*, p. 83, 114, 115, 117, 128, 140; Ménol. Vat., fol. 171, 425.
2. Les escaliers extérieurs se voient, toutefois, dans les miniatures du Ménol. Vat. (fol. 161, 171, 223). Ce détail, que Boiana a en commun avec les célèbres miniatures de la Vaticane, constitue un nouveau point de contact entre les deux monuments.
3. Voy. les architectures non moins massives du Ménol. Vat.
4. A la vieille Métropole d'Athènes (K. Michel et A. Struck, *Die mittelbyzantinischen Kirchen Athens*, dans *Athen. Mitteil.*, XXXI, 1906, p. 289-90, fig. 1-4, 7, 15, 28, 29), à Saint-Luc en Phocide (Schultz et Barnsley, *Saint-Luke*, pl. 8 et 39 sq.).
5. Studenica : Pokryškin, *Pravoslavnaja architektura*, pl. VIII. La fermeture est en tôle, les ouvertures sont garnies de verres de couleur. L'ensemble montre des animaux dans des cercles.
6. A San Lorenzo, à Rome (Holtzinger, *Altchristlische Architektur*, fig. 56). Il faudrait joindre à ces exemples une fenêtre du même type, mais faite en bois, à Spas-Neredica près de Novgorod.

Mais au lieu de ce schématisme habituel, il s'efforça — fidèle à ses préférences — de dessiner un vrai navire (fig 30).

Il est surtout curieux qu'il ait représenté un vaisseau des Croisés, ou plus généralement un vaisseau latin. Dans la peinture byzantine, un navire est toujours figuré sous la forme d'une barque à voile et à rames [1]. Quand on veut lui donner la forme d'un vrai navire de guerre (μακρὰ ναῦς, *navis longa*, de l'antiquité, « galère » les Croisés), on y place, sur le flanc tout au long, des boucliers ronds (écussons) imbriqués les uns sur les autres [2]. Plus rarement encore un navire présente nettement les caractères de navire de commerce (στρογγύλα πλοῖα, ὁλκάς, *navis oneraria*, le navire « rond » de l'antiquité, la « nave » des Croisés [3]). Ce qui distingue un navire de ce type dans une miniature du Par. gr. 510, fol. 170 [4], c'est un château d'arrière (σκηνή, camera, parada [5]) avec une grille. La tendance naturaliste des miniatures de ces manuscrits explique ce détail, qui le rapproche de Boiana plus que de toute autre œuvre d'art byzantine. Toutetois, dans notre fresque, le château d'arrière présente une particularité qui le rattache à un autre groupe de monuments : le long du bord sont suspendus des boucliers, avec des espèces d'armoiries. En dehors du château d'arrière, il n'y a pas de boucliers; il ne faut donc pas confondre cet arrangement avec la ceinture de boucliers des galères qui avaient une valeur militaire défensive [6]. Les boucliers suspendus aux flancs du navire et séparés les uns des autres ne pouvaient servir que de décoration dans la partie la plus belle du navire. Pour expliquer ce motif rappelons un passage de Viollet-le-Duc : « Lorsqu'on prenait la mer, les chevaliers avaient pour habitude de suspendre leurs écus le long des bastingages des châteaux d'arrière » [7]. Villehardouin décrit ainsi cette habitude : « Et quant les nés furent chargées d'armes et de viandes et de chevaliers et de serjanz, et li escu furent portendus environ des barz et des chastials des nés, et les banieres dont il avoit tant de belles [8] ». Enfin, une série de peintures italiennes et françaises représentent des navires des XIII[e]-XIV[e] siècles garnis d'écussons le long des parois du château d'arrière. Entre beaucoup d'exemples, mentionnons une scène de la vie de saint Nicolas, peinte sur une icone d'Ambrogio Lorenzetti (Galerie des Offices, à Florence) [9], une fresque au *Campo Santo* de Pise (vie de saint Raineri) [10], et le sceau du

1. Mosaïques à Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne (Diehl, *Justinien*, fig. 72); miniatures du Par. gr. 139, fol. 431v (Omont, *Facsimilés*, pl. XII); du Par. gr. 510, fol. 3, 367v, 452 (*ibidem*, pl. XX, LII, LX); du Par. gr. 74, fol. 7, 8, 15, 29 71, 115, etc.; du Coislin. 239, fol. 26; du Par. gr. 533, fol. 34; du Par. suppl. gr. 247, fol. 12 (voy. Bordier, *Description des peintures... dans les manuscrits grecs*); Schlumberger, *Épop. byz.*, II, p. 257, 301; III, p. 125.
2. Voy. la colonne d'Arcadius à Constantinople (*Mon. Piot*, II, pl. X-XIII); miniatures dans la *Cynégétique* d'Oppien à la Marcienne, fol. 23 (Dalton, *Byz. Art*, fig. 288), du Par. gr. 74 (Schlumberger, *Épop. byz.*, II, p. 369); la tapisserie de Bayeux (J. Comte, *La tapisserie de Bayeux*, Paris, 1878). Sur les termes, v. Cecil Torr, *Ancient Ships*, Cambridge, 1894, p. 22-3, 58; C. Neumann, *Die byzantinische Marine*, dans *Historische Zeitschrift*, 1898, p. 1 sq.; Ch. de la Roncière, *Histoire de la marine française*, I, 254 sq. L'auteur du dernier de ces ouvrages cite une description précieuse (d'un certain Richard, chanoine anglais de la suite de Richard Cœur de Lion) de boucliers sur les bords des vaisseaux de guerre.
3. Cecil Torr, *Ancient Ships*, p. 22-3; De la Roncière, *Histoire de la marine française*, I, p. 244-5.
4. Omont, *Facsimilés*, pl. XXXVI.
5. Cecil Torr, *Ancient Ships*, p. 58; De la Roncière, *Histoire de la marine française*, I, p. 249.
6. V. note 2.
7. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, V, p. 358.
8. Geoffroi de Villehardouin, *La conquête de Constantinople*, publiée par N. de Wailly, p. 42.
9. Venturi, *Storia*, V, fig. 571.
10. *Ibidem*, fig. 653.

comte Galliata (xive s.) de la collection Schlumberger et Blanchet [1]. La façon dont les boucliers sont rangés sur ces images est toute semblable à celle de Boiana.

Sur toutes les représentations de navires des Croisés (et en général des navires des xiiie-xive siècles [2]), ces boucliers ont la forme caractéristique en pointe des « écus armoyés » du xiiie siècle [3]. Sur les deux boucliers de Boiana, l'un ne s'écarte pas de ce type très répandu à cette époque en Occident, et l'autre, également de petite taille, est rond, avec un *umbo* au centre ; c'est peut-être une représentation de la rondache (ou *targe reonde*, *rocele*, *rouele* [4]) du fantassin latin. Le mât de la nef de Boiana est couronné d'une plate-forme rectangulaire dans laquelle il est aisé de reconnaître la « corbeille » (*couffo*, en provençal, *gabie*, en italien [5]) où se trouvait le poste d'observation, caractéristique du navire médiéval. Ainsi, le navire de la Vie de saint Nicolas nous apparaît comme le véritable navire des Croisés : la *nave ronde* avec la *bâtarde* ou *l'artimon triangulaire* sur l'*arbre* unique, muni d'une *gabie* et maintenu par des *candeles*; enfin, à la poupe, un *chastial* surélevé et décoré d'*écus armoyés* [6].

La découverte de ce navire occidental à Boiana attire l'attention sur son équipage. Deux des matelots sont coiffés d'un petit bonnet blanc, enserrant le crâne et maintenu au moyen de deux rubans passant sous le menton. Il est facile d'identifier cette coiffure avec la « kalle » ou « calotte », très à la mode en Occident depuis la fin du xiie siècle jusqu'au xive, chez les Français, les Italiens, les Allemands de toutes les classes, depuis les rois jusqu'aux paysans [7]. On portait ce bonnet, soit tout seul, soit sous le chapeau, soit même sous une couronne [8]. Il était si à la mode que les peintres ont pu, sans hésiter, en coiffer un saint militaire [9] ou Virginius [10]. Il n'est donc pas surprenant que ce soit le premier objet du costume occidental qui ait passé dans l'art des pays orthodoxes. Le peintre de Boiana est seul à représenter un vaisseau de guerre, mais quant aux « calottes », on en trouve çà et là au xiiie et au xive siècle. Je connais, par exemple, une petite figure de serviteur coiffé de ce bonnet dans une des miniatures de l'évangile gréco-latin Par. gr. 54 [11]. La présence de cette coiffure dans ce manuscrit peut s'expliquer par le fait qu'il provient de l'Italie méridionale. Un second exemple se trouve dans la

1. *Collections sigillographiques de M. M. G. Schlumberger et Adrien Blanchet*, Paris, 1914, pl. XIX, 11, p. 130.
2. V. les représentations citées dans les notes précédentes, de même les miniatures Par. lat. 5665 A, fol. 101 (De la Roncière, *Hist. de la marine franç.*, I, pl. à la p. 258) ; Par. franç. 6440, fol. 173 (*ibidem*, frontispice) ; Ms. des statuts de l'Ordre du Saint-Esprit, du xive siècle, appartenant à la Bibl. Nat. (Exposition du livre italien à la Bibl. Nat., en été 1926, n° 53).
3. Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier*, VII, *s. v.* « Écu », p. 347-8.
4. *Ibidem*, VIII, *s. v.* « Rondache », p. 243 sq.
5. De la Roncière, *Hist. de la marine franç.*, I, p. 260.
6. Sur tous ces termes, voy. *ibidem*, I, p. 260 et *passim*.
7. Enlart, *Manuel*, III, p. 144.
8. *Ibidem*, p. 144, fig. 36, 119, 121, 122 ; H. Martin, *La miniature française du XIIIe au XVe siècle*, Paris, 1923, pl. 2, 4, 7, 9, 11-14, 19, 30, 31, 52, 65, 93-94 ; P. d'Ancona, *La miniature italienne du Xe au XVIe siècle*, Paris, 1923, pl. X, XIII, XIV, XVI. *Psautier de saint Louis* (Par. lat. 10525), publié par M. Omont, pl. XI, XII, XVIII, XX-XXIV, XLIX ; Giotto, Padoue, *Capella dell'Arena : Noces de Cana* (Venturi, *Storia*, V, fig. 271), *Jugement Dernier* (*ibidem*, fig. 320) ; église Saint-François à Assise : *Miracle de saint Nicolas* (*ibidem*, fig. 370), *Miracle de saint François* (*ibidem*, fig. 374), *scène de la vie de saint Martin* (*ibidem*, fig. 500) ; Taddeo Gaddi, fresque dans la chapelle Baroncelli de *S. Croce* à Florence (*ibidem*, fig. 437), fresque à l'église *dell'Incoronata*, à Naples (*ibidem*, fig. 523, 528), etc.
9. Lippo Memmi, fresque du *Palazzo Nuovo del Podesta*, à San Gimignano (Phot. Alinari 9587).
10. Martin, *La miniature française du XIIIe au XVe siècle*, pl. 52 (Tite-Live de Charles V, Bibl. Sainte-Geneviève 777, fol. 100).
11. Par. gr. 54, fol. 35^v.

fresque de Nagoričino (1314) [1]. Il s'agit aussi d'un serviteur. Ici le bonnet peut provenir des mêmes sources qu'à Boiana, dont la décoration postérieure de Nagoričino se rapproche d'ailleurs à bien des égards.

Enfin, pour compléter nos remarques sur les emprunts à l'Occident, notons un détail du portrait de Desislava (pl. XXI) qui, au premier abord, ne paraît pas mériter de commentaire historique. Je veux parler du joli geste de Desislava qui, en tendant les bras pour prier, n'oublie pas de passer négligemment un doigt de la main droite dans la dernière boucle de la cordelière de son manteau. Ce léger mouvement ne l'aide pas tant à soutenir le manteau qu'à arrondir coquettement son bras (voyez le manteau d'Irène qui repose parfaitement sur ses épaules sans le secours de sa main). J'estime que ce geste original n'est pas fortuit. En effet, nous ne le trouvons sur aucun portrait de femme, soit byzantin, soit slave. Par contre, nous le rencontrons immédiatement, si nous passons dans les pays de culture latine. Regardons d'abord les portraits de femmes de l'époque gothique. Les plus nombreux se présentent sur les sceaux. Or, parmi ces derniers, qui se chiffrent par dizaines d'exemplaires, quelques-uns à peine manquent de reproduire le geste de Desislava. Tous les autres, comme des stéréotypes, montrent une femme qui passe le doigt dans « la cordelière du mantel » [2]. Tous ces portraits sans exception sont du xiiie ou du xive siècle, c'est-à-dire tout à fait contemporains de Boiana.

Qui représentent-ils ? Toute la fine fleur de la société, les femmes appartenant aux familles princières de France, de Bourgogne, d'Espagne. Nommons entre autres Jeanne de France, reine de Navarre et comtesse d'Évreux [3]; Blanche de Castille, mère de saint Louis [4] ; Yolande de Bretagne [5] ; Jeanne, reine de Castille et de Léon [6] ; Sibille, comtesse de Savoie [7] ; Mahaut, comtesse de Boulogne [8] ; Marie, comtesse de Ponthieu [9], etc., etc. Ce qui nous importe surtout, c'est de constater que le geste de Desislava est passé d'Occident dans les royaumes latins de Jérusalem et de Constantinople. Et ceci ressort de ce que Marguerite, reine de Jérusalem et de Sicile [10], Marguerite de Constantinople, comtesse de Flandre [11], et enfin Catherine, impératrice de Constantinople [12], sont représentées, sur leurs sceaux, la main passée dans la cordelière.

Il n'est pas douteux que ce geste, reproduit dans tous les portraits des femmes de la société occidentale qui pouvaient passer pour les plus élégantes de leur temps, est bien un de ces gestes à la mode, qui s'introduisent on ne sait comment, mais qui passent pour agréables et bienséants. Par la littérature

1. Phot. Okunev.
2. G. Demay, *Le costume du Moyen Age d'après les sceaux*, Paris, 1880, fig. 33, 34, 37, 40, 42, 43, 54 ; Demay, *Inventaire des sceaux de l'Artois et de la Picardie*, Paris, 1877, 6, 44, 54, 558 (Artois), 53, 666 (Picardie) ; Demay, *Inventaire des sceaux de la Normandie*, Paris, 1881, 2 ; A. Coulon, *Inventaire des sceaux de Bourgogne*, Paris, 1912, pl. II, 22, pl. III, 19, 23, pl. X, 207, 250, pl. XV, 105, 128, pl. XX, 60, 93, pl. XXI, 235, pl. XXVII, 424.
3. Demay, *Le costume*, fig. 54.
4. Demay, *Inventaire des sceaux de la Normandie*, 2.
5. Demay, *Le costume*, fig. 43.
6. Demay, *Inventaire des sceaux de l'Artois*, 6.
7. Coulon, *Inventaire des sceaux de la Bourgogne*, pl. XV, 128.
8. Demay, *Le costume*, fig. 40.
9. *Ibidem*, fig. 33.
10. Coulon, *Inventaire des sceaux de la Bourgogne*, pl. II, 22.
11. Demay, *Inventaire des sceaux de l'Artois*, 54.
12. Coulon, *Inventaire des sceaux de la Bourgogne*, pl. III, 22.

nous savons que l'époque gothique, non seulement avait des préférences pour certaines formes de beauté féminine, mais qu'elle créa même des attitudes, des gestes, une démarche élégante. Le « Roman de la Rose » fait les recommandations suivantes :

A deus mains doit le mantel prendre
Les bras eslargir et estendre
Soit par bele voie ou par boë
Et li soviengne de la roë
Que li paons fait de sa queüe
Face ausinc du mantel la seüe
Si que la penne vair ou grise
On tel cum ele l'aura mise
Et tout le cors en apert monstre
A ceus qu'el voit muser encontre [1].

Ailleurs, il décrit la démarche et la prestance de l'héroïne :

Les épaules, les costés mueve
Si noblement que l'on ne trueve
Nule de plus biaus movement
Et marche jolietement
De ses biaus solerés petis... [2]

En donnant le conseil d'entr'ouvir le manteau par un mouvement du bras, pour en faire voir la doublure de fourrure, l'auteur du « Roman de la Rose » ne fait que décrire ce qu'il voit faire dans la vie, car quelques portraits reproduisent ce geste et son effet. D'autre part, le mouvement des épaules et des hanches caractérise si bien l'asymétrie des figures gothiques que nous voyons instantanément surgir devant nos yeux les silhouettes onduleuses, avec leurs épaules et leurs hanches obliques, dont nous avons appris naguère à sentir la beauté et la noblesse.

La main passée dans la cordelière du manteau, ce geste familier à tant de princesses françaises qui posaient devant les artistes, était, n'en doutons pas, un des signes auxquels les mondaines du temps reconnaissaient le « style élevé ». S'il est besoin d'une confirmation, nous la trouvons aisément dans les portraits de la Reine de Saba, qui était, on le sait, non seulement l'image de la sagesse, mais aussi une incomparable enchanteresse : des statues de la Reine de Saba aux portails des cathédrales gothiques la représentent avec la main passée dans la cordelière du manteau [3]. Parfois, on trouve ce même mouvement chez les princesses « élues » du Jugement Dernier [4], chez des saintes patriciennes [5], et enfin chez les Vierges Folles [6] dans les bas-reliefs représentant la parabole des dix Vierges. Le dernier exemple montre bien que ce geste faisait partie des élégances et des séductions féminines.

1. Enlart, *Manuel*, III, p. 69.
2. *Ibidem*, p. 57. *Roman de la Rose*, édit. Méon, III, p. 248.
3. Et. Houvet, *La cathédrale de Chartres*, *Portail Nord*, I, pl. II ; E. Durand, *La Cathédrale d'Amiens*, Atlas I, Paris-Amiens, 1903, pl. XLI.
4. Cathédrale de Bourges : Fr. Marcou, *Album du Musée de Sculpture comparée* (Palais du Trocadéro), Série II, pl. 63.
5. Fresque de Donato Martini (?), à l'église inférieure de Saint-François à Assise (Venturi, *Storia*, V, fig. 498).
6. Cathédrale de Chartres (Houvet, *La cathédrale de Chartres*, *Portail Nord*, I, pl. LXXXIII), cathédrale de Strasbourg (Hausmann, *Monuments d'art de l'Alsace*, Strasbourg, s. d., pl. 81).

Remarquons que les Vierges Sages ne passent jamais leurs doigts dans la cordelière qui retient leur manteau. C'est que, dépourvues de la coquetterie affairée de leurs folles compagnes, elles s'enveloppent modestement de leur manteau qui les cache entièrement.

Ainsi Desislava, grâce au geste que lui prête le peintre de Boiana, nous apparaît dans un jour spécial. Ce geste est un mouvement à la mode qu'on est convenu de représenter dans les portraits de femmes de l'aristocratie occidentale. Reste à savoir qui en a fait l'emprunt ? Est-ce le peintre sous l'influence des œuvres gothiques, ou est-ce Desislava elle-même qui imite les habitudes de la société latine ? Je pense que nous n'avons pas de raisons de croire à un emprunt à l'art gothique de la part du peintre qui, dans toute son œuvre, n'a jamais fléchi dans son attachement à la meilleure tradition byzantine. D'autre part, les points de contact de Boiana avec l'Occident, que nous avons relevés au passage, ne concernent que la représentation d'objets usuels, et non des emprunts à l'art latin.

Par contre Desislava a très bien pu trouver sur son chemin quelques bribes d'élégance et de coqueterie venant de ce monde latin qui s'approche tant des Slaves de la péninsule balkanique au XIIe et surtout au XIIIe siècle. Nous savons que, sous l'influence des mœurs de la chevalerie, la vie changea à la cour de Constantinople. Le genre de vie des princesses bulgares au voisinage immédiat de certaines possessions latines a pu éprouver des changements du même ordre. Dans l'espèce, le « geste » des portraits a dû apparaître d'abord à Constantinople, à la cour des empereurs latins d'Orient, à l'époque même où Desislava fit faire son portrait. Ne convient-il pas de remarquer aussi que le peintre de Boiana a représenté les personnages impériaux dans l'immobilité et la sévérité traditionnelles, et que seule Desislava a eu les honneurs d'une attitude spéciale. Spéciale en ce que, non seulement sa main droite est passée sous sa cordelière, mais que toute sa personne est légèrement tournée de côté, sa tête agréablement penchée ; enfin tout son corps a pris une courbe charmante : les épaules tombantes sont raidies en arrière, le ventre au contraire est proéminent. Je ne puis en regardant cette silhouette et son geste de châtelaine française, m'empêcher de penser à la ligne du corps tout à fait semblable des figures gothiques.

Les portraits des sceaux ou les statues des cathédrales fournissent de superbes exemples de cette attitude : épaules rejetées en arrière et hanches portées en avant. Il me semble que l'artiste, en donnant à Desislava, et à elle seule, cette grâce gothique de l'attitude et du geste, n'a fait que copier de son mieux la belle « sévastocratorisse » qui posait pour lui. Le soin qu'il apporte à peindre tous les détails de sa toilette et à rendre l'expression de son visage nous a prouvé qu'il peignait d'après nature. Le portrait de Desislava nous ouvre peut-être un petit coin ignoré de l'existence des grands seigneurs bulgares au XIIIe siècle. Dans ce milieu de civilisation purement byzantine, quelques éléments venus de la société occidentale ont pu s'infiltrer, et la jeune princesse de Boiana se sera plu à poser devant son peintre, comme posaient devant les leurs, à cette même époque, et dans les Balkans, Marguerite de Constantinople, et Catherine, impératrice de Constantinople.

Nous terminerons ici notre étude des tendances naturalistes du peintre de Boiana. Nous avons noté son sentiment très fin de l'individualité des visages, surpris son effort pour vivifier et « humaniser », pour rendre aux effigies conventionnelles des saints l'aspect de portraits véritables. Enfin, nous avons pu nous rendre compte, par de nombreux exemples, que les accessoires, vêtements, étoffes, architectures,

révèlent une observation constante des choses qui l'entourent. Nous constatons donc un goût pour le portrait et pour le « genre », deux manifestations d'une même tendance naissante vers le naturalisme en art.

Les circonstances n'ont sans doute pas permis à l'art des « primitifs » balkaniques du genre de Boiana de se développer dans la voie choisie. Ce mouvement se transforma bientôt en un goût pour la forme recherchée ou pittoresque. Mais Boiana nous prouve qu'en Orient, comme en Italie et en France, et un peu plus tôt qu'en Italie, le sentiment du naturalisme s'éveilla et aboutit à des résultats très appréciables.

Ce « primitif » de Boiana, bien qu'il fût très peu éloigné, dans l'espace, des primitifs italiens, en différait cependant profondément. En quoi donc ? Nous savons que les formes des primitifs italiens du « Trecento » sont sorties de l'alliage de la « maniera greca » italienne et de l'art gothique, si l'on laisse de côté les traces de ce « style latin » qui conserva longtemps sa tradition dans l'art italien. La poussée naturaliste se produisit en Italie en partant de ce style complexe, spécifiquement italien. Par contre, les velléités naturalistes de Boiana prennent leur point de départ exclusivement dans l'art byzantin. Si Boiana est « primitif », c'est du primitif byzantin.

Style et Technique. — Nous avons vu quelles solides racines l'iconographie de Boiana plonge dans le sol de la tradition byzantine. En étudiant les scènes historiques de la vie de Jésus, de la Vierge et de saint Nicolas, et les images du Christ, de Marie, des saints, nous avons retrouvé les types byzantins qui les ont inspirées, et quand nous avons pu suivre l'évolution de la tradition (pour le Christ, par exemple), nous avons constaté que Boiana s'accorde intimement avec Byzance, bien plus, il semble qu'elle en ait exprimé les conceptions les plus subtiles.

Il en est de même si nous examinons les conceptions esthétiques. La composition des scènes, si étroitement liée à l'iconographie, est fondée sur le principe de la peinture byzantine du XIe et du XIIe siècle : des schémas simples se faisant équilibre [1]. Le trait essentiel de ces compositions, — l'immobilité ou la lenteur des mouvements, — se rencontre dans toutes les scènes de Boiana et caractérise leur rythme calme, presque toujours limité par le cadre.

Cette ordonnance logique s'allie, comme dans toute la peinture byzantine des deux siècles précédents, à la sévérité et à l'allure cérémonieuse de l'art des icones que n'ont pu encore rompre les timides essais du naturalisme. Ainsi, dans le canon des figures, dans leurs attitudes, on ne constate pas d'écart sensible avec celles qui sont cataloguées dans l'art byzantin immédiatement antérieur à Boiana. Comme à Daphni, les figures isolées, qui se tiennent immobiles ou qui s'avancent lentement, empruntent leurs attitudes harmonieuses de statues à la sculpture antique classique. A l'exception de Jacques dans la Transfiguration, nous ne rencontrons pas une seule attitude hardie, pas un seul personnage en train de courir, pas même un seul profil, ni un seul dos ; les accumulations de personnages, les groupes, les foules sont complètement absents de Boiana.

Le dessin des draperies, qui interprète également l'art antique, nous donne, lui aussi, l'impression d'un art tout imprégné de l'idéalisme byzantin des XIe-XIIe siècles. Enfin les têtes, si individualisées

1. V. chap. II, p. 69-70.

soient-elles à Boiana, avec leurs grands yeux, leur nez long et leurs lèvres minces, leurs fronts larges, leurs longues coiffures, manifestent avec évidence leur dépendance à l'égard des formules byzantines, à travers lesquelles on devine l'antiquité.

Le style de Boiana est défini surtout par un sens de la beauté du corps humain que, dans la première moitié du XIIIe siècle, Boiana pouvait recevoir de la seule Byzance et de l'humanisme byzantin des Xe-XIIe siècles. C'est en cela aussi que le « primitif » de Boiana se distingue des primitifs italiens de la fin du XIIIe siècle.

Fidèle à l'esthétique byzantine, le peintre de Boiana s'intéresse assez superficiellement aux questions de perspective, et résout dans l'esprit byzantin la difficulté de représenter les volumes et le clair-obscur. Comme dans la peinture byzantine, la lumière coïncide avec les reliefs, fortement marqués d'épaisses taches blanches, qui contrastent avec la surface colorée sur laquelle elles sont posées, et qui indiquent les parties de l'objet non éclairées et (d'après cette conception) plus éloignées. Comme dans les œuvres du XIe et du XIIe siècle, les plis des étoffes sont rendus par un simple trait. De même, la source de lumière est absente, et on suppose un éclairage diffus qui marque seulement un faible relief, mais n'arrondit pas les objets, ne les entoure pas d'atmosphère, ne donne pas l'illusion de l'espace.

Mais, tout en conservant tous les principes de l'esthétique byzantine, le maître de Boiana s'applique à en atténuer le conventionnel. Dans cet ordre d'idées, citons le fait le plus important, la technique de la fresque byzantine abandonnée pour la peinture à *tempera*. Ce procédé caractérise, comme nous l'avons vu [1], toute la peinture de Tirnovo au XIIIe siècle. Ainsi, d'accord avec les maîtres de Tirnovo, le peintre de Boiana élargit sa palette et recourt à la « facture » précise de la peinture de chevalet, c'est-à-dire celle des miniatures ou des icones. Au point de vue technique, les peintures murales de Boiana paraissent des tableaux de chevalet agrandis et appliqués sur les murailles. Nous avons déjà attiré l'attention sur le fait que les peintures de Boiana et de Tirnovo devancent, à cet égard, le développement que l'art va prendre partout pendant les siècles suivants. Ce passage à la peinture de chevalet est surtout intéressant par les changements d'ordre artistique qu'il provoque. Nous y avons fait allusion à propos de l'église des Quarante-Martyrs [2]. Mais, dans les scènes médiocres du Synaxaire, nous n'avons pu observer qu'un enrichissement de la palette, l'apparition des vêtements bicolores, l'emploi de diverses couleurs plus exactes pour la facture des corps.

L'artiste de Boiana s'est montré beaucoup plus attentif aux avantages de la peinture à *tempera*. Sans parler de la richesse de sa palette, de la beauté de ces tons chauds, — parmi lesquels brillent surtout les cramoisis, les verts, les bleus foncés, — il a surtout profité de l'avantage de pouvoir travailler lentement et soigneusement à nuancer ses couleurs, de manière à passer par degrés insensibles d'un ton à un autre. Comme à Tirnovo, ses couleurs épaisses, généreuses, lui permirent de satisfaire, au point de vue du coloris, son penchant vers le naturalisme, qui le conduisait tout près de la véritable couleur des choses, en particulier des tissus de nuance uniformément foncée ou lamés d'or. D'autre part, la possibilité de nuancer l'amena à des résultats intéressants. Il modela le visage trait par trait, en passant délicatement des tons jaunes aux tons verts, roses ou bruns (par touches légères) ;

1. V. pp. 108, 114.
2. V. pp. 108-109.

il décomposa en éléments colorés la teinte uniforme et schématique des contours du visage, des yeux, du nez, de la bouche. Ces adoucissements atténuèrent la dureté désagréable du contour dans les œuvres byzantines ordinaires. Enfin, il s'efforça de briser aussi le schématisme de la chevelure et de la barbe, rapprochant les « ombres » et les « lumières » au moyen de pénombres intermédiaires [1]. Cette technique soignée et savante, d'une part, et un sens extraordinaire de la valeur des tons, constituent les mérites essentiels des peintures de Boiana. On conviendra que, sans cette nouvelle facture, tous les efforts du peintre vers une conception naturaliste n'auraient jamais abouti à un résultat appréciable.

La technique de Boiana, et surtout celle des têtes, se distingue nettement de la facture des monuments byzantins analogues, antérieurs aussi bien que postérieurs : plus picturale et plus élastique que celle des décorations byzantines des XIe-XIIe siècles, elle est en même temps plus soignée et plus réservée que la technique de la grande majorité des peintures murales des XIVe-XVe siècles. Cet art postérieur, dans les Balkans, conserva la manière de peindre « à la détrempe » que nous voyons à Boiana et à Tirnovo. Il semble, par contre, que le sens de la couleur vraie des objets, dont témoigne notre décoration, ne fut guère répandu et que la peinture postérieure fit retour à la conception, traditionnelle en Orient, qui apprécie avant tout la valeur décorative de la tache colorée.

1. Sur les détails de cette technique, voy. notre description des peintures de Boiana, dans A. Grabar, *L'église de Boiana*, p. 56-7, 61-2, 63-4, 68-74.

TROISIÈME PARTIE

DÉCORATIONS DU XIVe ET DU XVe SIÈCLE

DÉCORATIONS BULGARES
DU XIVe ET DU XVe SIÈCLE

En Grèce, en Serbie et en Roumanie, les meilleures œuvres de peinture monumentale datent du xive et du xve siècle. Cette floraison artistique ne pouvait certainement s'arrêter aux frontières du royaume bulgare. Cela serait d'autant plus invraisemblable que le xive siècle, en Bulgarie, surtout pendant le règne d'Ivan-Alexandre, fut une époque de grande activité : la littérature bulgare eut alors son « deuxième âge d'or ». On sait que cette littérature exerça une influence en Serbie et dans les pays transdanubiens. On sait également que c'est du siècle d'Ivan-Alexandre que datent les plus beaux manuscrits bulgares enluminés.

Malheureusement, aucun des centres de vie religieuse, littéraire et artistique, qui s'organisèrent et fleurirent à l'époque d'Ivan-Alexandre, ne s'est conservé jusqu'à nos jours. Nous sommes même souvent dans l'impossibilité d'indiquer les ruines de ces grands couvents, où, sous le patronage du tsar, protecteur des lettres et des arts, et sous la direction des moines théologiens, se déployait une activité intense, d'où le pays tout entier recevait une impulsion et qui, au delà des frontières du royaume bulgare, exerçait une influence sur la culture serbe et russe. Ainsi les célèbres monastères de la « Paroria », à la frontière bulgaro-grecque, n'ont laissé aucune trace de leurs riches édifices ; il ne reste absolument rien, au-dessus du sol, des couvents très importants qui s'élevaient dans les environs de Mésembrie, au bord de la Mer Noire, ainsi que des vastes thébaïdes (*pustini*, « déserts ») voisines de Sliven. On ne trouve rien non plus des constructions du xive siècle dans les monastères de Kelifarovo, de Dragalevci, d'Arčar, d'Orehovo, de la grande « laure » de Rila. Même à Tirnovo, ni dans la ville, ni aux environs, aucun des monastères du xive siècle mentionnés par les textes n'est parvenu jusqu'à nos jours. La « Sainte Montagne », près de Tirnovo, ainsi que le « Petit Athos », au pied du massif de la Vitoša (aux environs de la Sofia moderne), ne sont maintenant que de vagues souvenirs : pas un seul édifice qu'on puisse attribuer au xive siècle ne s'est conservé dans les dizaines de couvents qui faisaient partie de ces deux centres monastiques.

Il suffit de cette énumération pour saisir l'importance des destructions accomplies par les Turcs, lors de leur arrivée dans le pays et surtout après la colonisation de la Bulgarie par les Musulmans. Le sol bulgare, plus fertile que la terre serbe ou macédonienne, a attiré et retenu le vainqueur musulman en raison directe de sa richesse. Cette invasion lente et paisible devait être particulièrement désastreuse pour les monuments chrétiens. Les soldats turcs avaient pu piller, incendier des églises, briser les objets mobiliers, déchirer des étoffes de culte ; si la destruction s'était bornée à ces actes de vandalisme guerrier, nous serions, malgré tout, sûrs de posséder au moins des ruines, plus ou moins mutilées.

Mais il n'en est rien ; les églises furent détruites au ras du sol. Or, de pareilles destructions ne peuvent résulter que d'une action très prolongée. Les ravages que le Turc avait commencés comme soldat, il les achevait comme colon. Il chassait le paysan chrétien des terres les plus riches et s'y installait à sa place. Il détruisait autour de lui les établissements chrétiens et se servait des ruines des églises comme de carrières pour ses constructions.

L'importance de cette colonisation turque en Bulgarie, comparée à celle de la Macédoine et de la Serbie, nous explique pourquoi, dans ces pays, les monuments ne sont point conservés pareillement. La destruction des monuments d'art en Bulgarie a été plus systématique et plus radicale qu'ailleurs dans les Balkans. C'est là un fait dont il faut tenir compte, si l'on veut déterminer la part de la Bulgarie dans le développement de l'art dans les Balkans. Mais, importante pour l'étude de toutes les époques qui précédèrent l'invasion turque, cette constatation est surtout indispensable à qui veut apprécier l'activité artistique du XIVe siècle en Bulgarie.

En ce qui concerne cette époque, les sources littéraires, comme nous venons de le voir, nous montrent nettement que les Bulgares, non moins actifs que leurs voisins, édifièrent une série importante de monuments. Mais nous constatons aussi que les plus importants, ceux qui se trouvaient dans la capitale et dans les grands centres, villes et monastères, œuvres magistrales de l'art bulgare au XIVe siècle, ont été détruits.

Pourtant, on peut toujours se faire une certaine idée de l'art du XIVe siècle en Bulgarie. Pour le domaine de la peinture, qui intéresse surtout cette étude, nous sommes plus ou moins renseignés par un certain nombre de peintures murales, conservées dans différentes églises de second ordre. Sans perdre de vue le fait que ce ne sont là, pour la plupart des cas, que des productions médiocres, nous pourrons toujours arriver à caractériser les tendances magistrales de l'art contemporain dans ce pays.

C'est ainsi qu'une partie des fragments qui subsistent dans les chapelles de la Trapezica, à Tirnovo (v. plus haut, p. 115), doit dater du XIVe siècle. Au moins deux des décorations dans les églises rupestres situées sur le *Lom* (les églises dites : « Crkvata » et « Gospodev Dol ») remontent à la fin du XIIIe ou au commencement du XIVe siècle. Les quelques fresques conservées de l'église de Červen, dont on ne possède que des ruines médiocres, datent également du XIVe siècle. Des morceaux de peinture murale de la même époque se trouvent dans l'église sépulcrale du monastère de Bačkovo et dans l'église de Saint-Jean, à Mésembrie.

La plupart de ces fragments, conservés dans différentes localités de l'est de la Bulgarie, font apparaître une unité de style et une exécution très fine et soignée, qui supposent une haute culture artistique. Un autre groupe de monuments, qu'on trouve dans la partie occidentale du pays, appartient à la même époque, mais se distingue par d'autres particularités techniques et picturales. Dans les contrées montagneuses de l'ouest et du sud-ouest de la Bulgarie, comme en Serbie, la fureur des dévastations turques paraît avoir été moins terrible. C'est à ce fait que nous devons, peut-être, la conservation à peu près intégrale d'une décoration à Zemen, et d'une autre à Berende. Des fragments de peintures murales se retrouvent également à Ljutibrod et au monastère du Saint-Archange, près de Trn.

Non moins importantes sont les peintures décoratives du XVe siècle, dans la Bulgarie de l'ouest ; ces ensembles nous fournissent des données nouvelles sur l'art du siècle précédent, dont ils s'inspirent encore ; en outre, ils nous indiquent d'une manière plus ou moins nette les voies de son évolution ultérieure. Au nombre de ces monuments sont la décoration de la coupole à l'église Saint-Georges de Sofia, les peintures murales des monastères Dragalevci et Kremikovci, près de Sofia, du monastère de Saint-Démétrios de Boboševo (sur la Struma), du *métochi* du monastère de Saint-Jean de Rila, à Orlica (sur la Rila) et enfin du village de Kalotino.

Dans l'est de la Bulgarie on ne peut guère indiquer, au XVe siècle, que la peinture de l'église des Saints-Pierre-et-Paul, à Tirnovo, dont des fragments assez importants se sont bien conservés jusqu'à nos jours.

Deux traits essentiels caractérisent toutes les peintures de cette époque. D'une part, elles nous frappent par leur diversité : on peut affirmer qu'il n'y a pas deux monuments pareils et que chacun d'entre eux a sa physionomie individuelle. D'autre part, toutes les œuvres des XIVe-XVe siècles sont étroitement liées avec l'art chrétien des époques les plus anciennes.

Ces deux particularités des monuments qui nous occupent ici — l'individualité de chacune de ces œuvres, et la tendance vers un retour à l'antiquité — justifient pleinement le terme de « Renaissance » byzantine ou de « Renaissance » balkanique qu'on applique très volontiers à l'art orthodoxe des XIVe-XVe siècles. Il faut toutefois se rendre parfaitement compte du fait que, dans l'histoire de l'art balkanique, l'effort créateur des artistes et l'antiquité qu'ils ressuscitent sont des choses assez différentes de ce qu'on entend par ces mêmes mots dans l'histoire de l'art italien.

En effet, les décorateurs bulgares des XIVe-XVe siècles font revivre moins le goût et l'esprit de l'ancien art de la peinture, que certaines œuvres ou certains motifs antiques, qu'ils essayent de reproduire. Il s'ensuit naturellement que l'individualité d'une peinture du XIVe siècle est déterminée beaucoup plus par le caractère de son modèle que par la contribution personnelle du peintre lui-même. C'est là un premier point sur lequel cet art se sépare nettement de l'art de la Renaissance italienne, en se rattachant aux procédés traditionnels byzantins.

Pourtant, l'époque moderne se fait sentir. D'une part, on voit s'élargir incomparablement le choix des sources d'inspiration du peintre : il est facile de constater la diversité et la complexité de ses modèles qui sont souvent des provenances les plus variées — fait analogue à ce dont témoigne la littérature byzantine et slave de cette époque. Dans les décorations peintes le choix libre des modèles s'oppose d'une manière frappante à l'uniformité réglementée du XIe et du XIIe siècle, et annonce un état d'esprit vraiment nouveau, propre à l'époque moderne.

Dans le même ordre d'idées, on signalerait encore un trait remarquable : une interprétation toujours personnelle des données de la tradition. Il y a là une action créatrice. Mais c'est en vain qu'on chercherait à l'expliquer par le désir d'observer et de reproduire la nature et la vie réelle, — et c'est là un deuxième trait qui distingue cet art de la peinture des primitifs italiens. Les artistes balkaniques choisissent une voie à part ; toujours leurs efforts sont appliqués, non pas à l'observation de la nature, mais à la transformation stylistique, quelle qu'elle soit, des formes qu'ils trouvaient dans leurs modèles. Ce n'est par conséquent qu'une évolution de la forme. Et si, dans ces œuvres des XIVe-XVe siècles, on trouve des scènes « de genre », des représentations de mouvements hardis, des figures et des paysages naturalistes, étrangers à la tradition byzantine des siècles précédents, on constatera que ce changement tient seulement à l'intervention d'une nouvelle catégorie de modèles restés inconnus aux artistes de l'époque immédiatement antérieure.

Nous nous arrêterons assez longuement, au cours de ce chapitre, à la recherche de ces sources d'inspiration dans une série de cas particuliers. D'une manière générale, elles remontent, par différentes

voies, à des modèles primitivement composés pour les cycles détaillés d'illustrations de l'Écriture ou pour la décoration des édifices ou des manuscrits. Ces cycles datent de l'époque pré-iconoclaste, dont la tendance naturaliste est connue. C'est aux modèles de ce genre que les décorations bulgares des XIVe-XVe siècles doivent leurs représentations réalistes ou pittoresques.

Ces mêmes sources apportent à la peinture bulgare de cette époque un courant considérable d'éléments antiques, qui, pour une part, ne se rencontraient point dans l'art byzantin des XIe-XIIe siècles. En effet, des figures, des formules artistiques et des procédés déterminés, tous de provenance antique, passent dans l'art du XIVe et du XVe siècle par l'intermédiaire des modèles de l'art chrétien primitif, tout imbibé des traditions hellénistiques. Le XIVe siècle, en s'inspirant de l'art antique, suit donc une pratique des artistes byzantins de l'époque des Comnènes, mais il change de modèles et remplace la sculpture monumentale classique, qui inspirait les peintres des XIe-XIIe siècles, par la peinture chrétienne hellénistique des premiers siècles de notre ère.

Deux faits rendent difficiles l'étude et la classification des peintures bulgares. C'est d'abord qu'un grand nombre d'entre elles ont disparu, c'est aussi que celles qui subsistent en Serbie et en Grèce sont encore inédites et même inconnues. En particulier, on se heurte à des difficultés insurmontables quand on veut déterminer l'élément individuel apporté par l'auteur d'une œuvre quelconque. Si personnelle que puisse nous apparaître une peinture, nous n'osons déclarer originale une œuvre qui n'est peut-être, en réalité, que la copie d'un modèle disparu ou provisoirement inconnu.

Force nous est donc de nous borner à une classification sommaire, basée sur le caractère général des sources des monuments bulgares.

A ce point de vue, ces peintures peuvent être distribuées en plusieurs groupes, parmi lesquels nous distinguons deux conceptions nettement opposées et une série de phénomènes intermédiaires. D'un côté, les décorations qui dérivent de l'art chrétien hellénistique, transmis en Bulgarie sous l'aspect du style byzantin de la même époque, avec ses différentes nuances, depuis la gracieuse simplicité des formes du XIIe siècle jusqu'à l'élan pathétique ou la complexité recherchée des œuvres postérieures. A l'autre pôle, un groupe de peintures qui remontent à des modèles de la fin du premier millénaire et ne semblent pas avoir eu de contact avec le style des œuvres byzantines des XIIe, XIIIe et XIVe siècles. Les autres décorations occupent des places intermédiaires, en interprétant de différentes manières les modèles d'origine byzantine ou du courant archaïque. Parmi les monuments conservés, ce sont surtout les décorations du XVe siècle qui fournissent des exemples des différents types intermédiaires.

Le caractère essentiel des peintures de la « Renaissance » balkanique, au moins en Bulgarie, peut donc à peine être rapproché de la conception de l'art italien de la même époque. Cela n'empêche pas certaines œuvres bulgares de porter quelques traces d'emprunt à la peinture occidentale. Les faits de ce genre n'apparaissent d'ailleurs que dans les monuments de la deuxième moitié du XVe siècle. Nous ne connaissons qu'un seul monument, exécuté en 1500, où l'influence de l'art italien dépasse les détails isolés et extérieurs, et nous permet de reconnaître la formation d'une peinture bulgare qui essaie de se mettre à l'école de l'Occident. C'est à cette décoration de Poganovo que s'arrête notre étude.

Conformément au schéma de classification que nous venons d'indiquer, nous étudierons les peintures bulgares du XIVe et du XVe siècle en quatre chapitres séparés : 1) courant archaïque, 2) style byzantin, 3) types intermédiaires du XVe siècle, et 4) décoration de Poganovo.

CHAPITRE V

MONUMENTS DE TRADITION ARCHAÏQUE

Les monuments qui font l'objet de ce chapitre appartiennent à une tradition qui remonte à la période antérieure aux Iconoclastes, à une époque où l'art byzantin n'était pas encore isolé dans une esthétique particulière[1].

Ces peintures bulgares du XIVe siècle se rapprochent sur bien des points des monuments chrétiens archaïques, d'Arménie et de Mésopotamie, de Cappadoce et d'Égypte, et aussi de l'Occident latin. Au contraire, on aperçoit nettement les différences qui séparent ces œuvres balkaniques de l'art constantinopolitain du temps des Macédoniens et des Comnènes.

L'importance de l'élément archaïque dans la formation de la peinture du XIVe siècle est généralement reconnue, quoique l'explication du fait semble présenter certaines difficultés, et que les hypothèses émises jusqu'ici soient loin de concorder[2]. Toutefois, la formule proposée par M. Millet[3], et fondée sur l'étude d'un nombre prodigieux de monuments, constitue une base solide pour l'histoire de l'art orthodoxe du XIVe siècle.

Les éléments archaïques de cet art, signalés jusqu'ici, se bornent aux sujets et à l'iconographie. Quant au style, la grande majorité des monuments de cette époque dérivent du style byzantin post-iconoclaste, si transformé qu'il soit sous le pinceau des artistes du XIVe siècle.

Mais un certain nombre de peintures, et précisément les décorations bulgares que nous étudions dans ce chapitre, font exception à cette règle générale. Elles sont conçues dans un style qui n'est pas moins indépendant, à l'égard de la tradition byzantine léguée par le XIe et le XIIe siècle, que l'iconographie et les sujets. Il exige une explication spéciale.

Comme l'iconographie et les sujets de ce groupe de monuments et de bien d'autres œuvres du XIVe siècle, ce style dérive de l'art pré-iconoclaste. L'importance de ce fait saute aux yeux. En effet, il est toujours possible de supposer qu'un thème de peinture ou un motif iconographique, en passant d'atelier en atelier, ne conserve que son schéma, et que la copie perd le style de l'original. Ainsi, une iconographie archaïque dans une peinture du XIVe siècle, conçue dans un style byzantin, peut résulter

1. Voy. Introduction, p. 9 sq.
2. Schmit, *Kachrié-Djami*; Strzygowski, *Serb.Psalter*; cf. Millet, dans *R. A.*, 1908, XI, p. 171 sq.; Millet, *Histoire*, II, p. 941 sq.; Diehl, *Manuel*, p. 731 sq.; Ajnalov, *Vizantijskaja živopis XIV věka*, dans les *Zapiski Russkago Archeologičeskago Obščestva, Otdělenie Klassičeskoj Archeologii*, IX, Pétrograd, 1917, p. 62 sq.; Bréhier, *Art byzantin*, p. 159 sq..
3. Millet, *Évangile*, surtout p. 625 sq.

de la copie immédiate d'un modèle très ancien, mais elle peut aussi avoir passé par l'intermédiaire d'artistes byzantins ou autres. Dans tous ces cas, l'artiste du XIVe siècle, élevé dans la pratique d'un style byzantin, resterait fidèle à ses habitudes. C'est justement pour cette raison que la plupart des monuments du XIVe siècle ne permettent pas de préciser la source immédiate de leurs éléments archaïques : est-ce un vieux manuscrit oriental ? est-ce une œuvre passée par Byzance ? ou, enfin, est-ce un modèle venu de l'Italie conservatrice ?

Au contraire, si, comme c'est le cas de nos peintures bulgares, des monuments du XIVe siècle conservent un style monumental pré-iconoclaste, tous les doutes tombent. Un artiste bulgare de cette époque tardive n'a pu inventer cette manière, si inattendue à l'époque du triomphe général de l'art byzantin. Il n'a pu la recevoir que toute prête, transmise par une pratique ininterrompue, qui a su se maintenir indépendamment de Byzance pendant des siècles.

Les précisions que l'étude du style des monuments bulgares apporte à la connaissance de la peinture du XIVe siècle sont les suivantes : les archaïsmes de cet art, sinon tous, au moins une partie, dérivent par voie directe d'une tradition ancienne et indépendante de Byzance et de l'Italie, et qui continuait au XIVe siècle dans les Balkans l'art monumental pré-iconoclaste. C'est au sein même des Balkans que les artistes du XIVe siècle ont trouvé une école de peinture monumentale qui travaillait dans le goût et avec les moyens artistiques propres à la pratique des VIIe-VIIIe siècles. Cette constatation fournit peut-être la meilleure explication de la diffusion incomparable des éléments archaïques dans toutes les œuvres balkaniques des XIVe, XVe et XVIe siècles, de ces éléments archaïques qui, plus que toute autre chose, caractérisent la peinture de cette période.

Mais comment cette tradition d'un art archaïque pouvait-elle apparaître au XIVe siècle en Bulgarie ? Deux solutions sont possibles. On peut supposer que cette tradition a fait tout son chemin dans les Balkans, depuis l'époque où l'art qu'elle a conservé jusqu'au XIVe siècle était répandu dans le monde entier, c'est-à-dire depuis le VIe et le VIIe siècle. On a vu, en examinant les fresques de Peruštica, qui ne sont pas postérieures au VIIe siècle [1], qu'à ce moment les plaines thraces virent fleurir une série de peintures de ce genre. Comme nous l'avons indiqué, d'autres décorations de la même époque devaient rendre cet art familier à la population balkanique. Pendant les siècles pleins de troubles qui suivirent l'époque de cette première floraison de culture chrétienne, les anciennes formules artistiques pouvaient survivre aux invasions barbares dans les régions méridionales des Balkans, en Macédoine et en Thrace [2]. Les mosaïques de Saint-Démétrios à Salonique fournissent quelques exemples de cet art du VIIIe et du IXe siècle. La tradition ancienne ne s'éteint pas pendant l'époque suivante. A défaut d'œuvres monumentales, nous la retrouvons dans toutes les illustrations et dans toutes les enluminures des plus anciens manuscrits bulgares. La série s'en prolonge jusqu'au XIIIe siècle, où elles rejoignent presque nos peintures de style archaïque. Il est nécessaire d'ajouter que ces manuscrits illustrés, ainsi que les décorations archaïques, proviennent de la Macédoine ou sont sortis d'ateliers qui travaillaient en Macédoine, c'est

1. Voy. chapitre I, surtout p. 28 sq.

2. I. Murko, *Geschichte der älteren südslavischen Litteraturen*, Leipzig, 1908, p. IV, 12, 30. M. Millet (*École grecque*, p. 3) rappelle, en se basant sur Théophane (éd. Bonn, p. 440), que, lorsque Constantin Copronyme, en 765-766, avait entrepris de reconstruire l'aqueduc de Valens, il fit appel à des ouvriers balkaniques, parmi lesquels il y avait 250 κεραμοποιοί thraces. L'art de bâtir n'était donc pas perdu à cette époque en Thrace.

à-dire précisément dans la région montagneuse qui, ayant le moins souffert des Barbares, ne cessa pendant tout le moyen âge d'être un foyer de culture chrétienne, et pouvait, par conséquent, garder des traditions pré-iconoclastes.

Telle est la voie que la tradition archaïque a pu suivre sur le sol des Balkans. Cette voie reste en somme la même si nous prenons notre point de départ non plus dans les peintures balkaniques des VIIe, VIIIe et IXe siècles, mais plus tard, à l'époque de la christianisation des Slaves. Cette christianisation s'est terminée, après des siècles de propagande et de succès partiels, au IXe siècle. C'est à ce moment aussi que se place le commencement de l'activité artistique slave. Or, à cette époque, les modèles que les Slaves, et précisément les Bulgares, avaient pu recevoir de leurs instructeurs grecs, devaient encore être conçus dans ce style pré-iconoclaste que les Bulgares ont reproduit ensuite dans leurs manuscrits des XIe, XIIe et XIIIe siècles et dans les peintures murales des XIVe et XVe siècles.

Dans ce cas aussi on comprend la prédominance des monuments macédoniens de style archaïque, parce que c'est en Macédoine qu'aux Xe et XIe siècles s'est déployée l'activité religieuse et littéraire bulgare. C'est là aussi qu'une culture plus développée et plus traditionaliste s'est implantée profondément et a montré une certaine résistance aux nouvelles formes de l'art et de la littérature, propagées au XIIIe et au XIVe siècle par l'école de Tirnovo. Dans le domaine de la littérature, à cette époque, un archaïsme très sensible dans la production macédonienne s'oppose aux œuvres tirnoviennes, pénétrées de formes byzantines, alors à la mode à Constantinople [1].

En matière d'art, les œuvres archaïsantes et les monuments inspirés par Byzance s'opposent au XIIIe siècle, sans laisser apercevoir d'intermédiaires. Aux siècles suivants, les deux manières se rapprochent et se pénètrent.

Les éléments archaïques des œuvres bulgares dérivent de l'art pré-iconoclaste. Les artistes slaves lui doivent certains sujets particuliers, plusieurs thèmes auxquels on assigne des places spéciales dans la décoration, enfin des séries de motifs iconographiques. Le groupe de monuments qui nous occupe dans ce chapitre y ajoute une deuxième catégorie de traits archaïques qu'on ne retrouve guère ailleurs : la composition propre aux scènes de genre hellénistiques, certaines formes spéciales d'architecture ou de paysages développés, les têtes « rondes » avec des joues larges et des cheveux courts, les draperies particulièrement amples. Ces survivances de l'art antique apparaissent avec les altérations que l'art chrétien, du VIIe au IXe siècle, a fait subir aux formules antiques : des visages plats enfermés dans un contour épais, des figures à la silhouette et aux mouvements gauches et rudimentaires, des plis simplifiés et géométrisés, des groupes dont les personnages, ajustés l'un à l'autre, forment des agglomérations bizarres, des schématisations de collines rocheuses, d'après des formules spéciales. Il est nécessaire d'ajouter à cette série de formes archaïques une gamme de couleurs, jaune, rouge, brun, et quelques procédés particuliers.

Le monument principal de ce groupe se trouve à Zemen, et conserve une tradition archaïque, d'une pureté étonnante. Ljutibrod présente des fragments, malheureusement peu nombreux, procédant de la même manière. Des traces de peinture à Trn indiquent un troisième monument exécuté par la même école, qui, à en juger d'après quelques photographies publiées, n'était pas moins active en Macé-

1. Murko, *Geschichte der älteren südslavischen Litteraturen*, p. 121.

doine au delà de la frontière bulgaro-serbe actuelle. L'école devrait être étudiée dans son ensemble, mais, pour rester dans le cadre de cet ouvrage, nous n'analyserons que les monuments mentionnés plus haut, situés en Bulgarie.

I. Zemen.

Le monastère de Zemen[1] se trouve à la frontière nord de la Macédoine bulgare, à deux kilomètres de la gare de Zemen, sur la ligne Sofia-Kustendil, et à une trentaine de kilomètres de cette dernière ville. Entouré d'un paysage magnifique, il s'élève sur une petite plate-forme, à mi-hauteur d'une belle montagne boisée. Une seule église, dédiée à saint Jean le Théologien, petite, mais bien proportionnée, occupe le centre d'une cour, qui, comme d'habitude, est encadrée par les cellules des moines.

D'après ses formes architecturales, l'église de Saint-Jean doit dater du XIVe siècle. Il est très probable que sitôt construite elle a été décorée de peintures murales. Or, les peintures qui couvrent toutes les voûtes et les murs intérieurs de l'édifice datent de quelques années après la première moitié du XIVe siècle.

Une inscription semble le prouver. Elle est à l'intérieur de l'église, peinte sur le mur sud, à côté des portraits des fondateurs. « Seigneur, j'aimais la beauté de ta demeure et le lieu où s'établit ta gloire. . . . . et les sources d'eau, ainsi mon âme tend vers toi. . . . . ayant protégé ce qui est de ce bas monde par ta providence et par ta grande bonté, et tout. . . . . du despote Dejan, fut décoré de peintures ce temple de Saint-Jean le Théologien. . . . .[2]. »

Le despote Dejan, mentionné dans cette inscription, est un personnage important dans l'histoire de la Macédoine au XIVe siècle. Quoiqu'on ne connaisse pas les dates exactes de sa naissance et de sa mort, on peut préciser le moment où il fit exécuter les peintures de Zemen, grâce au titre de « despote » qu'il porte sur l'inscription : on sait en effet qu'il ne l'avait pas avant 1354, et que, peu de temps après cette date, il n'était plus parmi les vivants.

Les peintures commandées par Dejan ne se sont pas conservées entièrement : une partie de l'enduit étant tombée, surtout dans les voûtes, un certain nombre de représentations ont disparu. Mais à part ces trous, soigneusement remplis de ciment par les soins du Musée de Sofia, le reste des peintures, en très bon état, conserve toute la fraîcheur de ses couleurs et tous les détails du dessin. Aucune restauration, aucune retouche ne défigure l'œuvre du XIVe siècle.

Malgré l'intérêt particulier que la décoration de Zemen présente pour l'histoire de l'art, ses peintures n'ont été jusqu'à présent, ni publiées, ni même décrites. Nous sommes donc obligés, avant d'aborder l'analyse du monument, de donner l'indication détaillée des sujets avec leur disposition sur les murs de l'église. La valeur historique de Zemen justifie l'emploi, en ce chapitre, de la méthode descriptive, quoique ainsi nous sortions un peu du plan de ce livre.

DESCRIPTION DE LA DÉCORATION

Coupole et tambour. — Le Pantocrator du fond de la coupole ne s'est pas conservé, mais on voit

1. J. Ivanov, *Starinski crkvi v jugo-zapadna Blgarija* (*Izvestiia B. A. D.*, III, 1, Sofia, 1912, p. 58 sq.).
2. *Ibidem*, p. 64-65.

— au tambour — les parties inférieures de douze figures angéliques qui l'entouraient, habillées de dalmatiques impériales. La hauteur considérable du tambour a permis au peintre de représenter une seconde rangée de figures, sous celle des anges : douze prophètes, trois par trois, se pressent entre les fenêtres du tambour. Ni leurs têtes, ni leurs noms ne sont visibles ; on ne note que trois figures, vêtues de tuniques et manteaux de couleur éclatante, à bords dorés et avec une doublure de tissu blanc décoré de losanges. Un des prophètes, la main étendue, porte une amphore, un autre, d'un mouvement brusque, mais gauche, marche de côté. Tous les personnages portent des rouleaux déployés en forme de grands rectangles, sans la moindre courbe.

Pendentifs. — Des quatre évangélistes qui occupaient leurs places habituelles, seul saint Jean s'est conservé, accompagné de Prochoros. Entre les pendentifs, sur les fronts des quatre arcs qui portent la coupole, on voit deux bustes d'anges tenant de petites sphères célestes avec le sigle de Dieu (arcs nord et sud), un *Mandylion* sous la forme tout à fait exceptionnelle d'un linge ovale noué des deux côtés d'un grand nœud (arc est), et un *Kéramion* d'une forme ordinaire (arc ouest).

Sanctuaire. — A l'abside, on aperçoit une Vierge assise, avec l'Enfant sur les bras, et deux archanges en adoration qui entourent son trône. Plus bas court une bande étroite, contenant une série de bustes des Pères de l'Église en *phélonion* et *omophorion* blancs, avec de grandes croix noires et brunes. Le nom de saint Clément (с͠ты клименте), accompagnant une de ces figures, est le seul qui se soit conservé. Sous la frise, quatre figures, représentées en pied, se tournent en adoration vers l'Orient : ce sont saint Jean-Chrysostome et saint Basile le Grand (с͠ты василии), précédés de deux anges. Le stuc étant tombé au centre de l'abside, à la hauteur de ces figures, on ne saurait dire si une représentation du *Mélismos* se trouvait entre les deux anges.

Sur les murs latéraux du sanctuaire, la frise des bustes et la rangée inférieure des figures en pied se continuent, réservées exclusivement à des images de saints évêques en habits blancs parsemés de croix noires. Sur les sept bustes, six portent des noms : ce sont, saint Spyridon (с͠ты спиридон), saint Léonce (с͠ты леѡнтие), saint Jean l'Aumônier (с͠ты іѡ(анъ) милостивъ), saint Hiérothée (с͠ты иерофеи) et saint Alype (с͠ты алипии).

Les figures debout représentent saint Grégoire le Théologien, c'est-à-dire saint Grégoire de Nazianze (с͠ты григорие богословець), saint Grégoire l'Illuminateur de la Grande Arménie (с͠ты григорие изъ великѫ армени), saint Athanase d'Alexandrie (с͠ты афанасие александрьскы) et saint Grégoire le Thaumaturge (с͠ты григорие чюдотворець)[1].

Les arcs de passage entre le sanctuaire d'une part et la prothèse et le diaconicon d'autre part, comme les murs de ces deux pièces latérales, sont décorés d'une série de figures isolées. A part les deux diacres, saint Romanos (с͠ты романъ) et saint Étienne le Protomartyr (с͠ты стефанъ прьвомоученикъ), tous les autres personnages représentent des évêques : saint Patrice (с͠ты патрикие), saint . . . . de la grande ville de Panarea ? (с͠тъ....ние изъ велика града панареи), saint Porphyre (с͠ты порфирие), saint Grégoire de Nysse (с͠ты григорие нисенски), saint Grégoire d'Acri[2] (с͠ты григорие акрадо), saint Joseph (с͠ты іѡсиф), saint Althénoel (с͠ты алфиноилъ), saint Cyrille d'Alexandrie (с͠ты кирилъ), saint Pierre d'Alexan-

1. Saint Grégoire, dit le Thaumaturge, évêque de Néocésarée (240-270).
2. Saint Grégoire de Crète, confesseur à Acri, † vers 800, le 5 janvier.

drie (с҃ты петрь алексьандрьски) et saint Basile (с҃ты васи(лие)). Deux patriarches, décorant les passages de la prothèse et du diaconicon dans le transept, s'ajoutent à cette série : saint Melchisédech, « prêtre du Dieu céleste » (с҃ты мелхьседекь иерен б҃ь вышнѣго) et Abraham « le Juste de Dieu le Père » (ѡ҃ц б҃а аврамь праведеньи).

Une Déisis décore la conque de la prothèse. Le Christ y est représenté assis sur un trône ; saint Jean porte un chiton et un himation. Au haut des murs et dans les voûtes du sanctuaire et de la prothèse apparaissent plusieurs scènes évangéliques. Elles sont étroitement liées aux cycles qui se déroulent dans le transept et dans la nef ; elles en représentent le commencement et la fin. Une scène seulement se rattache nettement à la décoration du sanctuaire : c'est une Eucharistie (pl. XXII), peinte au haut du mur nord du sanctuaire : on y voit derrière l'autel deux figures du Christ, l'une présentant le pain à saint Pierre (à gauche), l'autre tendant à saint Paul une amphore de vin (à droite) : saint Paul effleure le goulot de l'amphore, sans toucher celle-ci de ses mains ; saint Pierre se penche en avant en se montrant de profil ; les autres apôtres, en deux groupes compacts, se pressent derrière les deux premiers. Un kiborion au-dessus de l'autel et deux petites maisonnettes (à toits en dos d'âne) remplissent le fond de la scène, sur lequel deux tablettes rectangulaires portent les textes liturgiques : 1) прінмѣте іадите се не тѣло моне ломимое (Mt. XXVI, 26) ; 2) крьвь моꙗ новаго за(вѣта) (Mt. XXVI, 28).

Nef et transept. — La répartition des sujets est la suivante : les voûtes portent les images des fêtes et quelques médaillons qui encadrent les bustes des prophètes et de l'Ancien des Jours ; sur les murs court une frise de scènes de la Passion, et une autre plus étroite, réservée aux bustes des martyrs ; enfin, une rangée de figures isolées et en plain-pied décore la partie inférieure. Interrompant la frise de la Passion, la Dormition occupe tout le haut du mur occidental de la nef. Les quatre piliers portent des représentations de figures isolées de saints. Les petits arcs, qui réunissent les piliers aux murs, sont réservés à des bustes de martyrs.

Les Fêtes. — L'Annonciation (fig. 27) occupe sa place ordinaire à l'entrée du sanctuaire, l'Archange sur le côté nord, la Vierge sur le côté sud. L'Archange accourt, d'un mouvement brusque et rapide ; la Vierge, assise sur un fauteuil, tourne la tête et lève les deux mains en signe de prière ; dans l'une, on aperçoit un peloton de laine pourpre. Une colombe descend dans le rayon qui sort de l'angle supérieur de la scène. Outre les noms, on lit les paroles de l'archange : радунсе ѡ (дѣвѡ г҃дь) с тобо(ж).

Le Baptême (fig. 28) ne s'est conservé qu'à moitié. Le Christ, les hanches drapées du περίζωμα, est debout dans le fleuve en tendant devant lui la main gauche. Les flots du Jourdain sont remplis de grands poissons ; le fleuve est personnifié par un petit personnage à cheval sur un dauphin. Sur le bord droit du fleuve trois anges, étagés l'un au-dessus de l'autre, s'inclinent devant Jésus. Aux portes célestes se montrent une multitude de petites figures angéliques. La colombe descend dans un rayon sur le Christ.

Du Crucifiement (fig. 29), dans la voûte nord, il manque le coin droit de la partie inférieure. Sur une croix massive, le corps du Christ crucifié s'incurve légèrement ; la tête, caractérisée par une longue barbe et des cheveux abondants, est inclinée de côté. A gauche, la Vierge tend un bras vers la croix en tenant l'autre près de sa joue. Un groupe de femmes se voit derrière Marie. Près de la croix, un

ange volant soutient l'« Église », personnification féminine couronnée qui approche sa coupe du flanc du Christ. Deux petits anges pleurant se montrent entre le Soleil et la Lune au haut de la scène.

La moitié droite de l'Entrée à Jérusalem, dans la voûte ouest, fait voir les détails suivants. La ville se développe dans le sens de la longueur, plusieurs murailles crénelées s'élèvent l'une au-dessus de l'autre. Devant Jérusalem, une foule compacte de Juifs, un groupe d'enfants, dont deux enfants nus qui mettent leurs tuniques d'un mouvement identique. Deux autres enfants montent sur un arbre aux branches parallèles, qui, disposées obliquement, portent de petites feuilles rondes.

A l'Ascension, dans la voûte est, le Christ est entouré d'une auréole ronde, portée par quatre anges volant. Il bénit des deux mains. Le groupe habituel assiste à l'enlèvement de Jésus, mais la moitié seulement s'en est conservée ; elle comprend un ange et six apôtres ; la Vierge paraît manquer. Des montagnes et des arbres forment le fond.

La moitié conservée de la Pentecôte, dans la voûte est, montre la colombe du Saint-Esprit qui plane dans un segment de ciel, des rayons qui en descendent sur les têtes des apôtres assis sur un banc semi-circulaire, une maison avec un toit en dos d'âne et un auvent porté par deux colonnettes longues et minces.

Les voûtes est et ouest ne contenaient pas de scènes, à part celles que nous venons de signaler ; dans les deux autres, par contre, quatre compositions ont dû disparaître. On reconnaît d'ailleurs le sujet d'une des scènes perdues d'après l'inscription qui seule a résisté à la destruction. C'est la Visitation : цѣлованіе мариі (voûte sud). En ajoutant aux images conservées, et à la Visitation, la Nativité et la Transfiguration, qui, sans aucun doute, occupaient les lunettes des murs latéraux, et les trois sujets inconnus, mais dont on voit les emplacements à côté des autres scènes aux voûtes nord et sud, on arrive à définir l'étendue du cycle des grandes fêtes à Zemen. Il y avait en tout treize scènes, dont sept seulement se sont conservées. Or, sur les six qui ont disparu, quatre se reconstituent : Visitation, Nativité, Transfiguration et Purification (une place vide, entre la Nativité de la lunette et le Baptême, ne laisse aucun doute sur la présence de cette scène importante dans le cycle primitif). Restent seulement deux sujets indéterminés, les deux dans la voûte nord, peut-être la Descente de croix et l'Incrédulité de Thomas.

Les clefs des voûtes latérales portaient huit médaillons, avec des bustes de prophètes. Sur la voûte nord, on ne reconnaît que Salomon dont le rouleau porte l'inscription : прѣмждрост сьзда (себѣ храмь), sur l'autre voûte, Naoum : прор(ок) наум. Tous les prophètes portent, dans une main levée, un rouleau déployé formant un rectangle allongé. Un grand médaillon, fait de plusieurs cercles multicolores, entoure, dans la voûte ouest (partie occidentale), un buste de l'Ancien des Jours : ветхи (деньми) ; quatre anges volant portent le médaillon.

Tous les sujets des voûtes sont représentés à une échelle sensiblement inférieure à celle des scènes de la frise, qui, occupant la moitié supérieure des murs du transept et de la nef, fait le tour de l'église. Cette partie centrale de la décoration de Zemen est réservée à une série de scènes de la Passion, qui se déroulent l'une après l'autre, sans délimitations verticales.

Seule la première scène du cycle, représentée au mur sud du sanctuaire, se détache des autres.

C'est la Cène, qui y fait pendant à l'Eucharistie, peinte juste vis-à-vis, sur le mur nord. Quelques fragments à peine (une table massive en demi-cercle, la figure du Christ à gauche, une maisonnette dans le fond à droite) indiquent sommairement le type iconographique du sujet.

Le véritable commencement du cycle de la Passion se trouve tout à côté, en tournant le coin du mur, dans la partie sud du transept. La série se termine sur le mur est de la partie nord du transept, après avoir fait le tour de la nef. Énumérons les sujets en suivant leur ordre dans la frise.

1) Lavement des pieds (умивеніє) (pl. XXIII). Seule la figure du Christ, qui se trouvait dans la partie droite de la scène, ne s'est pas conservée. On voit à gauche dix apôtres, debout en groupe compact, et à leurs pieds Jean, qui, un genou en terre, dénoue les lacets de ses sandales; plus à droite, Pierre, assis sur un tabouret, croise les jambes, nues jusqu'aux jarrets, en faisant son geste traditionnel de protestation. Il ne reste à signaler qu'une cuvette posée par terre devant Pierre et une arcade massive derrière les figures.

2) Jésus annonce sa Passion. On voit un groupe d'apôtres tournés vers le centre de la scène. Un groupe symétrique, et le Christ qui devait se trouver au centre de la peinture, ont disparu.

3) Le Jardin de Gethsémané (pl. XXIV). A gauche, appuyés contre deux collines, sont représentés les apôtres. Ils dorment, assis dans des attitudes différentes. Devant Pierre, qui est à l'extrémité droite de ce groupe, se tient Jésus; à côté de lui est son manteau, sur une pierre. Une tablette, encastrée dans la peinture, porte les paroles du Christ adressées à Pierre : реч(е) к петру симоне и ѡни не спиш ли не могосте ли ни един(наго часа) (Mt. XXVI, 40). Aux sommets des collines, le Christ est représenté deux fois : à droite il prie, debout et levant les bras; à gauche, agenouillé, il laisse tomber sa tête et s'appuie sur les deux mains contre le sol. Un ange vole au-dessus du Christ, un rayon descend sur lui de l'angle de la scène. Une deuxième tablette porte les paroles de la prière de Jésus : ѡче аще есть вьзможно да мимо иде чеша сиꙗ ѡт мене не ꙗкѡже азь хѡща на ꙗкоже ти (Mt. XXVI, 69).

4) Judas chez les Grands-Prêtres juifs (la partie droite n'est pas conservée). D'un pas rapide, Judas — venant de gauche — s'approche d'une table surmontée d'un kiborion. De l'inscription (sur une tablette) ne subsistent que quelques mots : ....ѡи (прѣда)л учителя ѣси (périphrase de Mt. XXVI, 14-15, de Mc XIV, 10 ou de Lc XXII, 4).

5) La Trahison de Judas (pl. XXV). Judas accourt de la gauche, étendant les bras vers le Christ qu'un soldat saisit par la main et menace d'une épée brandie au-dessus de la tête de Jésus. Une foule épaisse encercle ces trois personnages. Quelques vieillards forment, plus à droite, un groupe à part. On y voit un Juif, élevant de ses deux mains une massue, un autre portant une torche et pressant contre sa poitrine un bâton; un troisième invitant d'un geste expressif la foule à le suivre à droite; lui-même va prendre la tête du cortège. Au premier plan, Pierre se précipite sur le petit Malchus tombé à terre; derrière la chaîne des montagnes qui forment le fond de la scène, paraît un groupe d'apôtres représentés jusqu'aux épaules.

6) Arrêté, le Christ est emmené du Jardin de Gethsémané (pl. XXVI). Un soldat marche devant Jésus. Il le tire avec une corde dont il lui a lié les mains; un des serviteurs du Grand-Prêtre pousse le Christ par derrière, il pose une main sur l'épaule du Christ et élève au-dessus de sa tête l'autre bras. Un vieillard marche à côté; derrière ces figures de premier plan se presse une foule épaisse.

7) Le Jugement du Grand-Prêtre (ou des Grands-Prêtres) n'est pas conservé.

8) Le Jugement de Pilate. Vu de face, assis sur un banc, Pilate occupe le centre de la scène. Il tend les bras vers la cuvette qu'un serviteur lui apporte de droite. A gauche se tiennent un autre serviteur et Jésus.

9) Les Reniements de Pierre (pl. XXVII) forment une seule scène :

a) Derrière une muraille, Pierre pensif laisse tomber sa tête appuyée sur le bras (le reniement d'après Mt. XXVI, 69).

b) Plus à droite, au premier plan, trois serviteurs sont assis, l'un au-dessus de l'autre, devant un brasier; ils tendent leurs bras vers Pierre qui se tient debout de l'autre côté du feu et fait un geste de dénégation. Une inscription (sur la peinture même) explique la scène : ѡтвръжение втѡроіе петро(во) ѡд х(ри)с(т)а (deuxième reniement d'après Jean : Jo. XVIII, 25).

c) Une servante sort d'un petit édifice (mouvement de gauche à droite) et tend les bras vers Pierre, qui fuit précipitamment et ne retourne que la tête pour répondre à la question de « l'autre servante ». Une tablette blanche, près de la figure de Pierre, porte le texte de Mt. XXVI, 69-71 (deuxième reniement chez Mathieu) : оузрѣ друга рабини петра до врати ст(оа)ща иж(е) (и) ти бѣ сь (інсоусомь).

10) Le Repentir de Pierre (pl. XXVIII) forme une scène à part. Au premier plan, devant un mur élevé, Pierre se penche sur une colonne, tandis que sur la muraille un coq magnifique pousse son cri fatal. Une inscription sur le fond de la scène : и абие пѫтел вьзгласи (Mt. XXVI, 74).

11) Jugement de Pilate (deuxième scène; pl. XXVIII, XXIX). Pilate siège à gauche, un groupe de gardes du corps se pressent derrière son trône; plus à droite et devant le juge se tient un soldat, puis le Christ, les mains liées; enfin, derrière son dos, une foule de Juifs. D'un geste très énergique de la main, Pilate livre Jésus à la foule. On lit la fin de l'inscription sur une tablette blanche : ...поимете и распнѣте (Jo. XIX, 6). Un mur élevé, flanqué de deux maisonnettes, forme le fond de la scène.

12) La Flagellation (le bord est visible sur la pl. XXIX). Une partie peu considérable s'est seule conservée. On n'y voit que quelques figures de serviteurs, tournées à droite vers celle de Jésus, qui est détruite. En bas, un personnage, vêtu d'une tunique aux manches trop longues, danse devant le Christ; un deuxième au-dessus du premier a dans les mains une espèce de tambourin; un autre encore, plus grand que les précédents, bat le tambour. Une foule compacte se presse dans le haut de la scène.

13) Le Chemin de croix (fig. 30). Sur le fond d'une montagne, de gauche à droite, s'avancent une série de personnages. Un serviteur est à la tête de la colonne. Le vieux Simon, portant la croix, le suit de près. Derrière vient un deuxième serviteur; il tient le bout de la corde qui lie les mains du Christ. Jésus marche péniblement, bousculé de derrière par une foule composée de Juifs et de soldats. Au-dessus de la procession, de derrière la montagne, la Vierge tend les mains vers Jésus, et les filles de Jérusalem se pressent à côté d'elle.

14) Sans aucune interruption vient la Préparation de la croix (fig. 30). Un bourreau, de face, derrière la croix qu'il tient de ses deux mains, l'enfonce dans l'ouverture préparée d'avance; un autre, à droite, tient verticalement une longue échelle; un troisième, accroupi aux pieds du précédent, verse du vinaigre d'une grande cruche dans une coupe. De l'autre côté de la croix, un serviteur tient le Christ immobile et toujours les mains liées, et une main inconnue, sortant de la foule épaisse qui

se presse dans le fond de la scène, tend à Jésus la coupe de vinaigre. On lit sur le bout d'une tablette blanche, aménagée au-dessus des figures : .....АБАХА ЕМѴ ПИТИ (Mt. XXVII, 32).

15) Mise en croix (une partie visible sur la pl. XXX). La croix s'élève sur un monticule qui monte en terrasses. Un bourreau est encore en train de la fixer à l'aide de petits coins qu'il enfonce autour de la base; un autre apporte dans une corbeille les clous, un autre encore est monté sur le *suppedaneum*, probablement pour recevoir le Christ qui devait être représenté (cette partie de la peinture a disparu) sur l'échelle appuyée contre la croix. On en voit encore à gauche les premiers échelons. Du côté droit de la croix se presse une foule de Juifs; un vieillard tend au bourreau un objet peu distinct qui doit être un clou.

16) Suivent deux sujets, représentés l'un au-dessus de l'autre, sur le fond d'une colline élevée. En haut, c'est le Partage des habits du Christ (pl. XXX) : un groupe de serviteurs, assis sur le sol, se pressent autour d'un vêtement étendu à terre; un homme apporte un petit panier où sont, semble-t-il, des clous debout. Inscription sans tablette, sur le fond même de la peinture : раздѣлишѧ себѣ ризи моѧ и ѡ матизмѣ моемь мѣташѧ жрѣбие (Jo. XIX, 24. Ps. XXI, 19).

17) Sous cette scène est représentée la Préparation des clous (pl. XXX, fig. 31) pour le crucifiement : un homme et une femme sont en train de forger un clou, retenu à l'aide de tenailles sur une enclume; plus bas un ouvrier agite le soufflet et un autre approche ses tenailles de l'âtre.

Avec cette scène, la frise s'interrompt. Une continuation de cette série consacrée à la Passion se trouvait dans la voûte et la lunette de la prothèse. Sur les trois sujets qui ont dû figurer dans cette partie de l'église, nous en reconnaissons deux; l'un illustrait Lc. XXIV, 9 : Les Saintes Femmes annoncent aux onze apôtres la résurrection. On voit les femmes qui accourent de gauche et tendent les mains vers les disciples paisiblement groupés sur les terrasses d'une colline rocheuse (voûte). L'autre scène représente Pierre se précipitant vers la tombe du Christ, pour s'assurer qu'il est ressuscité (Lc. XXIV, 12). Malheureusement, seuls un coin d'un grand sarcophage appuyé contre une colline et quelques mots de l'inscription (в врѣмѧ петрь.... гробу) se sont conservés, le reste de la scène étant tombé avec l'enduit qui portait la peinture.

Il ne nous reste à mentionner qu'une seule scène : la Dormition du mur occidental. Au-dessus d'une couche posée obliquement, qui porte le corps de la Vierge, se tient le Christ. Entouré d'une auréole composée de plusieurs cercles, il élève l'âme de Marie, qui, elle aussi, est enveloppée d'une petite auréole spéciale. Un ange derrière le lit mortuaire, des apôtres et un saint évêque entourent la Vierge conformément à la tradition iconographique. Au premier plan s'agite la petite figure de *Jéphonias*, mais l'ange qui devrait l'accompagner paraît manquer.

A côté des scènes, un certain nombre de personnages isolés décoraient le bas des murs et les petits arcs, à part ceux que nous avons pu voir dans le sanctuaire. Dans la frise étroite, qui, immédiatement sous la frise de la Passion, fait le tour de l'église, était peinte une série de bustes de martyrs placés l'un à côté de l'autre, sans médaillons ni cadres spéciaux. On y voit les saints Sévérien (с҃ты севириѩнь), Théodochos (с҃ты ѳеωдоху), Myron (с҃ты мироNь), Flavien (с҃ты флавиань), Akakios (с҃ты акакие) et plusieurs autres dont les noms sont illisibles ou manquent complètement. Il est à noter que sur es portions de cette frise qui se trouvent au-dessus des piliers, deux bustes se pressent toujours, quoique espace paraisse visiblement insuffisant pour deux figures représentées l'une à côté

de l'autre. Sur les piliers est (côté ouest) Zacharie avec Élisabeth et Joachim avec Anne occupent ces places; sur les deux autres piliers, huit martyrs (pl. XXVI, XXXIV, *a*).

Plus bas apparaît la rangée des saints isolés, représentés en pied et tournés vers le spectateur. On y voit Pierre (с҃ты петр апостоль) (pl. XXXI) et Paul (с҃ты павель апостоль) (pl. XXXII), le second tenant trois rouleaux (ces deux saints, représentés sur le côté oriental des piliers ouest, font face à l'autel); les saints militaires, Théodore Stratilate (pl. XXXIII), Théodore Tiron, Procope, Nestor, Démétrios et probablement Georges; deux saints bulgares, Jean de Rila (иωан рилскы[1]) et Joachim de Sarandapor (с҃ты ѿць ıакимь сарндапорьскы)[2] ; quatre anachorètes, saint Arsène, saint Euthyme et deux saints inconnus (pl. XXXIV, *b*); trois martyres couronnées en robes de patriciennes, sainte Barbe, sainte Nedêlja et une troisième, peut-être sainte Paraskévi. Les portraits des donateurs, du despote Dejan, de sa femme Doja[3], d'un comte inconnu, d'un certain Vitomir et d'un enfant sont figurés dans cette même rangée (murs sud et ouest).

ÉTUDE DE LA DÉCORATION

Sujets. — A quelques exceptions près, tous les thèmes de Zemen se retrouvent couramment dans les décorations murales antérieures à notre monument ou contemporaines. Nous nous bornerons donc à relever les sujets originaux ou plus ou moins rares.

La scène du Christ annonçant sa Passion (Mt. XXVI, 2) occupe à Zemen, dans le cycle de la Passion, la même place qui lui est attribuée à Mateič en Serbie[4], et au Protaton, au Mont-Athos[5], c'est-à-dire immédiatement après le Lavement des pieds. Avant le XIVe siècle, elle apparaît, en peinture monumentale, à Neredica, près de Novgorod (XIIe siècle[6]). Or, par maintes particularités, cette décoration russe se relie, comme on sait, aux productions archaïques de la Cappadoce et, par leur intermédiaire, rejoint l'ancienne tradition syrienne. La présence de ce sujet à Zemen rapproche notre décoration des œuvres serbes et lui assigne une place dans le courant artistique auquel on doit Neredica.

Comme le sujet précédent, Judas chez les Grands-Prêtres est au nombre des scènes rarement traitées dans la peinture antérieure à Zemen et tout à fait inconnues à l'art monumental byzantin des XIe-XIIe siècles. Pourtant le mérite d'avoir composé cette scène et de l'avoir introduite dans le cycle des illustrations évangéliques ne revient pas aux artistes de Zemen, ni à ceux de plusieurs autres décorations de la même époque[7] (cette scène figure dans le Manuel de Denys[8], qui lui assigne toutefois une autre place, à savoir immédiatement après la Cène. Cf. Mt. XXVI, 14-15). En effet, les mosaïques

1. Le saint porte un rouleau avec l'inscription : имѣи на оумѣ саднио пришествие вьздыши прось(ви ?).
2. Inscription sur le rouleau que le saint porte dans sa main : бра(ти)ıа не с...амлѣите...а исповѣдажще кь....своѫ...
3. Voy. Ivanov, dans les *Izvestija B.A.D.*, III, 1, fig. 55, 56.
4. Millet, *Évangile*, p. 42.
5. *Ibidem*, p. 42.
6. *Ibidem*, p. 43.
7. Église de la Théosképastos à Trébizonde; Prokuplije, en Serbie (Millet, *Évangile*, p. 41). M. Okunev (*Serbskija srednevêkovyja stênopisi*, p. 14) compte cette scène parmi les sujets « ordinaires » des cycles serbes de la Passion.
8. Cf. Didron, *Guide*, p. 188-9.

de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople représentaient déjà Judas chez les Grands-Prêtres dans leur longue série de scènes à sujets évangéliques [1]. Les traces de cette même tradition se poursuivent sur les colonnes du kiborion de Saint-Marc à Venise, qui datent du VIe siècle et viennent d'Orient : la scène avec Judas y prend place à côté des autres sujets de la Passion [2]. Après ces monuments, qui appartiennent l'un à Constantinople et l'autre peut-être à Antioche, on retrouve le même sujet au Xe et au XIe siècle en Occident, d'abord dans la décoration de Saint-Gall (d'après la liste des inscriptions qui accompagnaient les peintures aujourd'hui disparues [3]), puis dans les fresques de Sant'Angelo in Formis [4]. Le premier de ces monuments se rattache entièrement à la tradition générale pré-iconoclaste. Le second, comme on sait, n'est pas moins pénétré de souvenirs de l'art des siècles antérieurs. Aussi, la scène avec Judas à Sant'Angelo, qui manque dans les monuments proprement byzantins, doit-elle appartenir au fonds artistique ancien, conservé en Italie depuis le VIe et le VIIe siècle. Ainsi la scène de Judas chez les Grands-Prêtres, abandonnée par les artistes byzantins de l'époque précédente, réapparaît à Zemen, après avoir figuré dans les monuments du VIe siècle et dans les œuvres d'art latin qui en dérivent.

Comme on l'a vu, le cycle de la Passion contient, à Zemen, deux scènes du Jugement de Pilate. La représentation du moment où Pilate se lave les mains est tout à fait courante. Par contre, hors des Balkans, la seconde scène (pl. XXVIII, XXIX) apparaît rarement dans les décorations murales. Nous ne pouvons citer que les mosaïques de Monreale [5], les peintures de Saint-Théodore-Stratilate à Novgorod [6], et les fresques de Sainte-Marie-in-Pallara, à Rome (XIe siècle [7]). Dans les Balkans, Zemen, en introduisant dans son cycle les deux scènes du Jugement de Pilate, est en plein accord avec plusieurs autres monuments de l'époque, en Serbie et en Macédoine [8].

Mais d'où les peintres balkaniques tenaient-il ce thème ? Il s'agit probablement d'une tradition étrangère à l'art décoratif byzantin du XIe au XIIIe siècle. En effet, d'une part, on observe la deuxième scène du Jugement de Pilate sur une des colonnes sculptées de Saint-Marc à Venise et dans une miniature du *Rossanensis* [9], d'autre part, on est frappé par l'absence de ce sujet dans l'art monumental proprement byzantin. Il est vrai qu'il apparaît dans les mosaïques de Monreale, mais, comme toutes les productions italo-byzantines, Monreale peut être soupçonnée d'avoir subi une influence de la tradition locale antérieure. Or, c'est d'autant plus probable pour le cas en question qu'un siècle auparavant — comme on vient de le voir — les deux scènes du Jugement de Pilate figurent dans un cycle italien de la Passion à Sainte-Marie-in-Pallara. Comme pour le sujet précédent, il semble bien qu'on ait affaire à une survivance d'un thème archaïque.

1. Millet, *Évangile*, p. 45, 621 ; Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 55.
2. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, p. 857 ; Garrucci, *Storia*, pl. 196, 2.
3. Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, p. 329 ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, p. 858.
4. Kraus, *Sant'Angelo in Formis*, pl. III, p. 91.
5. Gravina, *Monreale*, pl. 18 c.
6. Okunev, *Rospis cerkvi Fedora Stratilata*, p. 7, pl. VI.
7. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, fig. 402.
8. Cf. Okunev, *Serbskija srednevěkovyja stěnopisi*, p. 15.
9. Garrucci, *Storia*, pl. 497, 3 ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, fig. 409 ; Gebhardt et Harnack, *Cod. Rossanensis*, pl. XIV.

La scène de la Préparation de la croix, qui précède la Mise en croix, caractérise Zemen comme une peinture balkanique du XIVe siècle. En effet, cette scène, si fréquente à cette époque en Serbie et en Macédoine [1], n'apparaît pas dans l'art antérieur. D'ailleurs, de ce que les monuments nous manquent, nous ne pouvons tirer la preuve que les artistes balkaniques ont introduit le sujet dans la pratique artistique [2].

L'épisode du Christ refusant de boire le vinaigre (fig. 30), qui fait partie de la scène précédente, ne se retrouve pas dans les cycles narratifs des décorations autres que les monuments balkaniques à partir du XIVe siècle, où, par contre, il devient assez fréquent [3]. Mais, par lui-même, le sujet apparaît bien auparavant, dans les miniatures [4] : l'art balkanique, par conséquent, l'a peut-être introduit dans la peinture monumentale.

Ces quelques sujets, plus ou moins caractéristiques, que nous venons de passer en revue, font ressortir deux particularités de notre peinture. D'une part, Zemen se montre étroitement liée à la production balkanique (serbe et macédonienne) de l'époque ; d'autre part, cette peinture paraît procéder d'une tradition archaïque.

Complétons ces indications par deux autres ; il s'agit cette fois de deux sujets qui n'ont pas d'analogie en peinture monumentale : 1) Le Christ arrêté est emmené du Jardin de Gethsémané (pl. XXVI). Les cycles de la Passion balkaniques même les plus détaillés ne reproduisent pas cette scène. Pourtant, ce n'est point l'artiste de Zemen qui le premier a eu l'idée d'illustrer ce moment du récit évangélique. Au contraire, les plus anciennes séries d'illustrations de la Passion contiennent déjà cette scène [5], mais la pratique artistique l'a depuis complètement abandonnée. Sans pouvoir, malheureusement, indiquer les intermédiaires entre la peinture de Zemen et ses prototypes très anciens, nous entrevoyons, à l'aide de cet exemple, la profondeur et la particularité des sources archaïques de notre monument.

La Préparation des clous pour le Crucifiement (pl. XXX, fig. 31) est plus inattendue encore. C'est un exemple unique dans la peinture monumentale. Jamais décoration murale, en Orient comme en Occident, n'a traité ce sujet, que quelques miniatures françaises, anglaises et allemandes seules ont représenté depuis la fin du XIIIe siècle, ou le commencement du XIVe. On comprend la rareté extrême de ce thème dans l'art si l'on se rappelle que ni le récit des évangélistes, ni les apocryphes con-

1. Peintures à Markov monastir, à Mateič, à Vatopédi (Millet, *Évangile*, fig. 411, 417, 628).
2. Une mosaïque de Monreale et une miniature de l'*Hortus Deliciarum* (Straub-Keller, pl. XXXVIII) font pressentir le développement ultérieur du thème : un valet accroupi près de la croix enfonce une cheville (Gravina, *Monreale*, pl. 20 A). Une peinture romane, en Allemagne, à Bergheim-Müllerkoven (E. Aus 'm Weerth, *Wandmalereien*, pl. XXXIX), montre, dans un Chemin de croix, un valet avec l'échelle qu'il tient verticalement, comme à Zemen.
3. Peintures de Markov monastir, de Saint-Clément à Ochrida, des Saints-Taxiarques à Castoria (Millet, *Évangile*, p. 43) ; une icone à Chilandari (Strzygowski, *Serb. Psalter*, p. 42) ; Manuel de Denys (Didron, *Guide*, p. 195).
4. Laur. VI 23, fol. 58 ; Athen. 93, fol. 98 (Millet, *Évangile*, p. 381, fig. 408, 453).
5. Mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne. Sur la colonne de Saint-Marc la scène manque, mais le cycle qui servait de prototype à ces reliefs la contenait. L'inscription au-dessus d'une scène du Jugement l'indique : **DUCUNT IESUM CAPTUM** (Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903, p. 17) ; mosaïque de Saint-Serge à Gaza (d'après Choricius, voy. éd. Boissonade, p. 97) ; plusieurs sarcophages (Reil, *Bildzyklen*, p. 18). Plus tard le sujet est reproduit dans les copies latines (exemples : Millet, *Évangile*, p. 330, note 4), byzantines (Laur. VI 23, fol. 55v. Reproduction : Millet, *Évangile*, fig. 336) et orientales (Évangile copte-arabe 1 de l'Institut cath. de Paris. Reproductions : Millet, *Évangile*, fig. 337 ; Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XCIX).

nus ne font aucune mention de la manière dont les clous du Crucifiement furent préparés. D'une façon générale, comme on le sait, on ne commença de s'intéresser aux « saints clous » qu'après la découverte de la sainte croix et des instruments de la Passion. C'est alors aussi qu'en se multipliant les saints clous se répandirent dans le monde entier, pour figurer désormais parmi les reliques les plus vénérées de la chrétienté. Plus d'une légende a enveloppé depuis cette époque la vraie croix et les autres reliques de la Passion, retrouvées par l'impératrice Hélène ; mais en ce qui concerne les clous, on ne s'attachait qu'à l'histoire de leur découverte, à leur sort ultérieur et à leurs miracles dans les églises chrétiennes. La fameuse légende de la sainte croix, qui, venant de Palestine, fit le tour de tous les pays grecs et latins, tout en racontant l'histoire millénaire du bois de la croix depuis Adam jusqu'à sainte Hélène, ne fait aucune mention de la provenance des clous. Il faut attendre la fin du XIIIe ou le commencement du XIVe siècle pour voir apparaître la première réponse que l'imagination chétienne ait essayé de donner à ces questions : d'où provenaient les clous de la Passion, qui les avait forgés ?

C'est dans un manuscrit français de cette époque que nous trouvons le noyau de l'histoire des clous du Crucifiement. On lit dans un manuscrit de la Bibliothèque de Lord Leicester [1] « coment un juyf allat fere forger les cloues dunt Jesus eserroyt cloué, e pour fevere trover que les vousiit forger. Ici yl trovat un fevere e luy disoyt que yl allat forger les cloues pur atacher Jesus à la croyz, e yl disoyt que y les ne pout forger et que sa meyn estoyt malade, que fut tute seyne. Et le juyf le fesoyt mustrer e de miracle fu malade, et arere seyne. Et la femme saliit avant et diit : Purceo ne faudra que i ne(s) serunt forgez, e les alat forger ».

Suivant ce texte, qui paraît conserver la forme la plus simple du récit, on a déjà le schéma de la légende : le forgeron refuse de forger les clous qu'un Juif vient lui demander, il allègue pour excuse une maladie subite dont sa main venait d'être miraculeusement frappée ; mais la femme du forgeron exécute la commande refusée par son mari.

Une rédaction anglaise de la même légende, dans un manuscrit à peu près contemporain du précédent, essaye de préciser les caractères des personnages et d'en augmenter le nombre [2]. En effet, on explique le refus du forgeron :

When þe smith herd þaire entent,
How þat ihesu suld be schent,
In hert he had ful mekyll wa
Obout þe nayles forto ga,
For of ihesu he under-stode
þat (he) was prophet trew and gude.

On caractérise sa femme

.....þe smithes whife,
A fell woman and full of strife.

En termes violents, elle injurie son mari, et se met à forger les clous à l'aide de trois Juifs (à la place d'un seul du texte français). Le forgeron assiste, « saw and stode ful still ». Enfin, nouveau détail, il est dit expressément que les Juifs emportent les clous chez Pilate. On retrouve à peu près la même

1. Léon Dorez, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lord Leicester*, Paris, 1908, p. 39.
2. *Early English Text Society*, volume 46, *Legends of the Holy Rood*, éd. par R. Morris, Londres, 1871, p. 84-86 : *The Story of the Holy Rood* (Harleian Ms., 4196). Dans une note (p. VIII), l'éditeur avoue ne pas avoir rencontré l'épisode de la « Préparation des clous » dans un autre manuscrit anglais.

action chez Mercadé [1]. Les mêmes personnages reviennent dans les Mystères de la Bibliothèque Sainte-Geneviève [2]. Par contre, au « Mystère de la Passion » de Jean Michel [3], le sujet est considérablement modifié dans la direction indiquée déjà par la rédaction anglaise. Tout en brodant sur le même schéma primitif, on précise les personnages, on a augmenté toujours leur nombre ; les personnages se caractérisent davantage, l'action se modifie quelque peu. L'épisode de la main du forgeron disparaît, et même le forgeron. L'envoyé, ne le trouvant pas chez lui, s'adresse à sa femme. Celle-ci devient donc le personnage principal, elle reçoit un nom (Hédroit) et un caractère, c'est « la plus hideuse mégère que jamais l'art ait imaginée » [4]. Elle a une haine particulière pour le Christ ; servante chez le Grand-Prêtre Anne, elle a Malchus pour ruffian ; elle l'accompagnait lors de l'arrestation de Jésus, c'est elle qui portait la lanterne au jardin de Gethsémané. On comprend ainsi l'empressement avec lequel Hédroit se met à forger les clous destinés à Jésus. A côté d'Hédroit apparaît l'envoyé venu pour chercher les clous ; lui aussi porte un nom, il s'appelle Brayard et se trouve être « le tyran de Pilate ».

Des miniatures accompagnent les textes de cette légende dans plusieurs manuscrits, en commençant par celui de la Bibliothèque de Lord Leicester [5]. On y voit, en effet, le « fevre » montrant au Juif sa main horriblement enflée et la « fevresse » en train de forger un clou sur l'enclume. Tous les détails de la forge sont représentés avec beaucoup de soin.

Par contre, dans le *Queen Mary's Psalter*, manuscrit du XIVe siècle [6], une vignette ne représente que les personnages : une femme forge un clou sur l'enclume, le forgeron montre sa main à deux Juifs. Parmi les illustrations des « Heures d'Estienne Chevalier » (1440), Jean Fouquet a représenté une femme forgeant un clou (sous le Chemin de croix [7]). C'est bien l'Hédroit du « Mystère » de Jean Michel : sur une autre page du même manuscrit, on la revoit portant, à Gethsémané, la lanterne devant la bande qui venait arrêter Jésus [8]. L'influence des Mystères sur ces miniatures de Fouquet a été parfaitement mise en lumière par Mâle [9].

Mentionnons encore comme exemples, tardifs il est vrai, de ce curieux thème, deux gravures sur bois allemandes du XVe siècle [10] et un émail limousin du XVIe [11].

1. Mâle, *Le renouvellement de l'art par les Mystères* (dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, I, p. 290-1) ; Mâle, *L'art religieux à la fin du Moyen Age*, Paris, 1908, p. 42.
2. Mâle, *Le renouvellement*, etc., p. 292 ; *L'art religieux à la fin du Moyen Age*, p. 42. Je n'ai pu personnellement consulter ce manuscrit.
3. *Nouvelle encyclopédie théologique*, tome 43. *Dictionnaire des Mystères*, par le comte de Doutet, Paris, 1854, p. 787. Le forgeron apparait encore une fois dans la Passion d'Autun (Par. fr. 934 ; fol. 158v) : c'est Caïphe qui envoie chez lui ; après son refus, sa femme forge les clous. Voy. É. Roy, *Le Mystère de la Passion en France, du XIVe au XVIe siècle*, Paris, 1903, p. 33.
4. Mâle, *Le renouvellement*, p. 290 sq.
5. Dorez, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lord Leicester*, pl. XXVII.
6. *Queen Mary's Psalter, Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14 cent., reprod. from R. Ms. 2 BA VII in the Bristish Museum, Introduction by S. Georges Warmer*, Londres, 1912, pl. 256. L'éditeur signale (p. 28) une représentation semblable dans Halkham Ms., fol. 31.
7. Mâle, *Le renouvellement*, fig. sur p. 291 ; Mâle, *L'art religieux à la fin du Moyen Age*, fig. 15.
8. *Ibidem*, fig. 22. Une représentation toute semblable sur un ivoire gothique (Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, pl. XXIII, No 61 *bis*, XIVe siècle, Londres, Musée Wallace).
9. Voy. les deux ouvrages de Mâle cités dans les notes précédentes.
10. Cf. Leidinger, *Einzel-Holzschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts in den K. Hof- und Staatsbibliotheken in München*, Vol. I, Strasbourg, 1907, No 13 et Vol. II, 1910, No 11.
11. Émail de Jean III Pénicaud, au Musée de Cluny (No 4589). Ce monument est mentionné dans les deux ouvrages de M. Mâle.

Ces peintures françaises, anglaises et allemandes, qui toutes appartiennent à l'époque comprise entre la fin du XIIIe et le XVIe siècle, sont, on le voit, en liaison étroite avec la légende de la préparation des clous qu'on trouve à la même époque en France et en Angleterre. Le peu d'intérêt que la tradition littéraire semble avoir attaché à ce sujet explique le nombre minime des œuvres d'art qui l'ont traité. Le sujet paraissait jusqu'à présent n'avoir pas dépassé les frontières de la France, de l'Angleterre et de l'Allemagne, ni dans la tradition littéraire, ni dans celle des arts plastiques.

La peinture de Zemen donnera peut-être une nouvelle direction aux recherches. On y voit, à côté de la Mise en croix, deux hommes imberbes en train de forger un clou, qu'ils tiennent sur l'enclume dans des tenailles; par devant, deux autres ouvriers, dont l'un fait marcher le soufflet et l'autre approche ses tenailles du feu.

Je crois que des deux personnages de la rangée supérieure, celui de droite est une femme : le visage est plus arrondi, la coiffure semble nouée d'un ruban, le vêtement n'est pas une courte tunique foncée, comme pour les trois autres forgerons, c'est une claire robe de femme, qui tombe droit jusqu'aux pieds.

La peinture balkanique et la tradition occidentale traitent le même sujet. Une influence de l'art balkanique sur la production occidentale, peu vraisemblable en général, est d'autant plus douteuse, dans le cas présent, que la représentation de Zemen est absolument isolée dans son milieu, n'est pas même soutenue par un seul texte littéraire, grec ou slave. Peut-il être pourtant question d'influence des œuvres occidentales — littéraires ou artistiques — sur Zemen ? L'iconographie de la scène à Zemen pourrait peut-être nous éclairer sur ce point.

Exécutée dans la deuxième moitié du XIVe siècle, la scène de Zemen doit être comparée non pas à la miniature de Jean Fouquet, postérieure à peu près d'un siècle, mais aux deux représentations de la Préparation des clous du XIIIe et du XIVe siècle, celle de la Bibliothèque Leicester et celle du Psautier de la reine Marie d'Angleterre. Or précisément l'iconographie de Zemen — en ceci comparable plutôt à la miniature de Fouquet — se distingue radicalement de l'iconographie de ces représentations. Zemen ne connaît pas l'épisode de la main enflée du forgeron, mari d'Hédroit: épisode qui, en Occident, apparaît dans les deux monuments que nous avons pu étudier. Il ne s'agit pourtant pas d'une simplification du thème, puisque le nombre des figures de Zemen est supérieur à celui des miniatures françaises et anglaises.

Une différence sensible se remarque aussi dans la représentation des accessoires. Dans le Psautier anglais, ce n'est qu'une enclume schématique; dans le manuscrit Leicester, c'est tout un tableau réaliste de l'intérieur d'une forge, qui pourtant n'a rien de commun avec les instruments qu'on voit à Zemen. Or, ces instruments, représentés dans la peinture bulgare, réapparaissent sur différents monuments orientaux. Ainsi, un coffret byzantin du XIIe siècle reproduit le même type de soufflet (scène de la vie d'Adam et Ève chassés du Paradis [1]); une miniature persane (XIVe siècle) de la collection Demotte [2] représente le modèle du soufflet de Zemen, avec une exactitude poussée jusqu'aux détails de l'installation en bois qui retient le soufflet devant l'âtre. Cette même miniature, comme

1. Dalton, *Byz. Art*, fig. 133.
2. Ph. Walter Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, Leipzig, 1914, pl. 28 (« Alexandre le Grand construit les murs de Gog et Magog », miniature dans un manuscrit du XIVe siècle de Firdousi, Chahnamé. Coll. Demotte, Paris).

une fresque de Baouît [1], et une miniature du Par. gr. 923, de provenance gréco-orientale [2], présente un type d'âtre très analogue à celui de Zemen, en forme de ruche avec une ouverture arquée dans la partie inférieure.

Somme toute, l'iconographie de la Préparation des clous à Zemen, non seulement s'éloigne sensiblement des images occidentales, mais se rapproche, par ces différences mêmes, d'une série de monuments orientaux. Dans ces conditions, on hésite avant de reconnaître une influence occidentale sur la scène de Zemen. Reliées pourtant par un fonds commun, les images françaises et anglaises, d'une part, et Zemen de l'autre, remontent probablement à une même source primitive, qu'on devrait chercher plutôt dans l'Orient chrétien, dans l'art des siècles pré-iconoclastes.

Ainsi, notre étude des sujets nous amène toujours à des sources très archaïques. Elle montre aussi, presque partout (à part la Préparation des clous), une parenté étroite de Zemen avec les décorations de la même époque dans les Balkans.

Étudié en bloc, le cycle de la Passion à Zemen confirme une fois de plus cette parenté. Le cycle de la Passion est, comme on sait, tout à fait essentiel dans les fresques balkaniques de cette époque; comme à Zemen, il forme le vrai centre de ces ensembles. Or, le cycle de la Passion dans les décorations balkaniques suit un système déterminé qui reparaît dans beaucoup de monuments. M. Okunev, étudiant récemment la branche serbe de cet art [3], a pu arrêter une liste des scènes de la Passion qui — suivant ses observations — sont d'un emploi général aux XIVe-XVe siècles. Voici cette liste : Cène, Lavement des pieds, Gethsémané, Judas chez les Grands-Prêtres, Trahison de Judas, Jugement de Pilate, Reniement et Repentir de Pierre, Jugement d'Anne, Jugement de Caïphe, Pilate se lavant les mains, Repentir et Mort de Judas, Flagellation, Chemin de croix, Mise en croix, Crucifiement, Thrène, Convoi funèbre, Mise au tombeau.

Comme on le constate, le cycle de la Passion à Zemen reproduit en somme ce même schéma. Seulement, sans doute faute de place, il s'arrête au Crucifiement et apporte des modifications insignifiantes, omettant la Mort de Judas et la remplaçant par deux autres scènes. Des particularités de ce genre sont inévitables dans chaque peinture et ne doivent nullement dissimuler l'étroite parenté qui existe entre les cycles de la Passion de Zemen et ceux de la majorité des peintures murales balkaniques de l'époque.

Les sources de ces cycles narratifs semblent éclaircies [4]. Radicalement opposés aux cycles byzantins antérieurs, ceux des monuments serbes et bulgares se rattachent à l'ancienne tradition de l'art chrétien pré-iconoclaste. Les mosaïques et fresques de Rome [5] et de Ravenne [6] et les peintures murales coptes [7] conservent quelques exemples de cycles plus ou moins longs et détaillés, de scènes narratives qui

1. Clédat, *Baouît*, pl. XLVII ; XLVIII, 2 ; L, 1.
2. Par. gr. 923, fol. 335.
3. Okunev, *Serbskija srednevěkovyja stěnopisi*, p. 14-15.
4. Millet, *Évangile*, chap. IV, p. 41 sq.
5. Mosaïques à Sainte-Marie-Majeure (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 8-28), fresques à la basilique de Saint-Paul à Rome, restaurées par Cavallini et connues d'après des dessins du XVIIe siècle (*ibidem*, p. 580 sq.), fresques à Sainte-Marie-Antique (*ibidem*, pl. 152-3, p. 667).
6. Cycle christologique des mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf.
7. Deïr-Abou-Hennis (Clédat, *Notes*, planches).

se déploient sur les murs des basiliques. Des descriptions de monuments disparus [1] témoignent du même procédé, qui paraît avoir été général dans tous les pays chrétiens jusqu'à la fin du premier millénaire. Byzance abandonna les cycles narratifs aux xe-xie siècles, mais son exemple ne fut suivi ni en Orient ni dans les pays latins : les peintures cappadociennes [2], comme les fresques italiennes [3], françaises [4] et allemandes [5], montrent la persistance de l'ancienne conception pour la représentation de l'Évangile. Enfin, dans l'art byzantin proprement dit, le goût du cycle détaillé reparaît au xiie siècle [6] pour se raffermir à l'époque des Paléologues [7]. Les artistes balkaniques du xive siècle n'avaient donc pas besoin de faire un grand effort pour adopter ce type de cycle, qu'ils trouvaient autour d'eux, à Byzance, en Orient et en Italie. Mais n'oublions pas non plus que, sur de vieux monuments balkaniques, comme Peruštica, ils observaient, dans leur propre pays, des modèles analogues [8].

Pour mieux montrer la continuité des événements représentés sur les murs des églises, Zemen et un certain nombre de décorations serbes les alignaient l'un après l'autre dans une frise continue. Cette méthode elle aussi ne s'oppose qu'à la pratique byzantine, où chaque scène, soigneusement séparée des autres, est tout à fait indépendante. Mais, en s'éloignant de l'art byzantin des xie-xiie siècles, les peintres balkaniques s'appuyaient sur une tradition pré-iconoclaste. Nous connaissons, en effet, ces frises de sujets dans les mosaïques de Rome [9] et les fresques coptes des vi^e-viie siècles [10], et des survivances de ce procédé ancien dans les décorations cappadociennes [11], italiennes [12] et françaises [13].

1. Descriptions des cycles de scènes à l'église des Saints-Apôtres, à Constantinople, par Nicolas Mésaritès (Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 28 sq.); de Saint-Serge de Gaza, par Choricius (éd. Boissonade). Voy. les dessins Grimaldi des cycles de la basilique Saint-Pierre à Rome (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, fig. 121, 122; Cod. Vat. lat. barber. 2733, fol. 106). On entrevoit l'existence des cycles narratifs dès la fin du ive siècle ou le commencement du ve siècle : voy. la fameuse lettre de saint Nil à l'éparque Olympiodore.

2. Toqale, Tchaouch-In, Qeledjlar-Klissé (Hemsbéy-Klissé), Belli-Klissé, Sainte-Barbe à Soandere, chapelle près de Qaterdji-Djami, El-Nazar, Saint-Théodore près d'Urgub (Hautes-Études, phot. de Jerphanion, B 7, B 13, B 53, B 61-3, B 102-3, B 110, C 18, C 24, C 45, C 112, C 129).

3. Saint-Jean, à la Porta Latina (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, p. 923-5; pl. 252-5, 259); Saint-Urbain-alla-Caffarella (*ibidem*, fig. 365, 390, 460); Sainte-Marie-in-Pallara (*ibidem*, fig. 367, 389, 392, 397, 399, 401, 402, 405, 406, 411). Sant' Angelo in Formis (Kraus, *Sant' Angelo in Formis*, 1893, pl. II, III). Sainte-Marie à Ronzano, San Pellegrino, Sainte-Marie-ad-Cryptas (Bertaux, *Italie méridionale*, p. 287, 290 sq., 296 sq.).

4. Saint-Gilles (Gard) (De Lasteyrie, dans les *Mon. Piot*, VIII, p. 108 sq., pl. XVII-XXI); Beaucaire, Notre-Dame (*ibidem*, fig. 29-31, p. 119 sq.).

5. Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, p. 326-332; Kraus, *S. Georgskirche zu Oberzell*, Fribourg, 1884.

6. Mosaïques de Monreale (Passion : Gravina, pl. 26 C); fresques à Sainte-Sophie de Kiev; fresques à Samari (Millet, *Évangile*, p. 42).

7. Mosaïques de Kachrié-Djami (sans parler de Mistra et de tous les monuments des provinces grecques et slaves des Balkans, des pays du Caucase et de la Russie).

8. Voy. chap. I, p. 23.

9. Sainte-Marie-Majeure, arc triomphal (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 53-73). Le système des frises était employé à Rome déjà bien avant, au siècle d'Auguste (voy. les peintures du sépulcre de l'Esquilin : Ed. Brizio, *Pitture e sepolcri scoperti sull Esquilino*, Rome, 1876, pl. II).

10. Deïr-Abou-Hennis (Clédat, *Notes*, pl. I sq.); catacombe de Karamoudz à Alexandrie (*Bull. d. Arch. Cristiana*, 1865, fig. V, sur la planche qui accompagne le volume). On a observé avec raison la parenté qui existe entre ces frises chrétiennes et les anciennes peintures égyptiennes, par exemple, les peintures du Ramesseum et de Médinet-Abou (Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, I, p. 735; cf. Grüneisen, *Art copte*, Rome, 1923, p. 62).

11. Voy. les monuments mentionnés à la note 2.

12. Fresques de San Pellegrino à Bominaco (Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 111).

13. Saint-Gilles (Gard) et Notre-Dame de Beaucaire (*Mon. Piot*, VIII, pl. XXI, fig. 29-31); Saint-Savin (Vienne) (Mérimée, *Saint-Savin*, planches); église de Vic (Indre).

Une renaissance des frises de scènes dans les Balkans pouvait venir d'un de ces pays, mais aussi être provoquée par l'observation des monuments du type de Peruštica que les artistes slaves avaient sous les yeux [1].

Une deuxième frise accompagne, à Zemen, celle des scènes de la Passion. Plus étroite, elle présente un alignement de bustes de différents saints représentés de face (pl. XXVI, XXXIV, a). Dans l'église Saint-Michel de Trn, à une quarantaine de kilomètres de Zemen, des fragments d'une peinture de la même époque offrent le même motif. Nagoričino, Gračanica, Mateič, en Serbie, le reproduisent également.

La place que cette rangée de bustes de saints occupe sur les murs de Zemen, de Trn et des églises serbes correspond exactement à la situation des séries de médaillons avec des représentations analogues, qui sont si caractéristiques des peintures serbes, macédoniennes, grecques, roumaines et russes aux xive, xve, xvie et xviie siècles. Ce n'est, certainement, qu'une variante du même motif. Or, on sait — et nous avons déjà eu l'occasion de le rappeler [2] — que ces rangées de médaillons, dans les décorations tardives, remontent à une pratique de l'art hellénistique, souvent exploitée par la peinture monumentale des anciennes basiliques [3]. Il semble que la variante de Zemen remonte à une époque presque aussi lointaine; les peintres bulgares reprennent un motif analogue à celui des *imagines clipeatae*, mais sous un aspect oriental.

En effet, le motif en question, cette rangée de bustes qui, tournés vers le spectateur, s'appuient sur une ligne horizontale commune, apparaît d'abord sur les feuillets de la *Chronique alexandrine* [4]. On y voit, plusieurs fois répétées, des séries de personnages représentés d'une manière analogue à celle de Zemen; ce sont des personnifications des mois, des empereurs romains et macédoniens et des rois de Lydie. L'éditeur du monument, M. Strzygowski, a attiré déjà l'attention sur l'origine orientale de cette forme d'alignement schématique [5], en la comparant aux motifs analogues sur les dessins des papyrus. Cette observation du savant autrichien peut être confirmée par le fait que les rangées des bustes, coupés par une ligne horizontale commune, n'apparaissent nulle part dans les décorations monumentales de tradition hellénistique. On ne les voit, en effet, ni à Rome, ni à Ravenne, ni à Salonique, ni à Constantinople. L'art byzantin proprement dit ne s'en est, paraît-il, jamais servi. Par contre, nous retrouvons les bustes de la *Chronique alexandrine*, d'abord en Arabie au viiie siècle [6], puis en Cappadoce au xe ou au xie [7]. Les deux exemples appartiennent à l'Orient, et sont d'autant plus précieux pour notre étude de Zemen qu'ils montrent l'emploi des rangées de bustes dans des décorations murales. Au viiie siècle, la décoration du palais des Omayades à Ḳuṣejr-'Amra représente une série de

1. Voy. chap. I, p. 23 sq.

2. Voy. chap. II, p. 65.

3. Cf. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, p. 400-1, 561, 576-7, etc.

4. Strzygowski, *Alexandr. Weltchronik*, pl. I, IV^v, V^v.

5. *Ibidem*, p. 145, 170 sq.

6. A. Musil, *Ḳuṣejr-'Amra*, Vienne, 1907, pl. XIX. La manière de représenter ces personnages est tout à fait pareille à celle de la *Chronique alexandrine*, à savoir : les bustes s'appuient sur une ligne horizontale ; entre deux têtes des personnages du premier rang, apparaît une troisième tête qui appartient à un personnage qui se tient derrière les deux premiers.

7. Qeledjlar-Klissé (Hemsbey-Klissé) et chapelle près de Toqale (Hautes-Études, phot. de Jerphanion, B 13, 14, C 27). On connaît une reproduction modeste de ce type de représentation dans l'*atrium* de Sainte-Marie-Antique (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 227), dans les peintures du xe siècle, d'une manière visiblement orientale.

bustes, serrés les uns contre les autres dans une frise étroite, qui sépare les personnages isolés, figurés en pied sur la partie inférieure des murs, des scènes qui en occupent la partie supérieure. La frise, sa place sur le mur, et même certains traits dans le dessin des personnages et de leur costume, évoquent déjà nos images de Zemen. L'analogie de Zemen et des peintures du xe ou du xie siècle à Qeledjlar-Klissé (Hemsbey-Klissé) est encore plus saisissante. Comme dans notre monument, ce sont des saints qui occupent la bande étroite au-dessus des personnages isolés du bas des murs. Les bustes sont coupés par la ligne inférieure à la même hauteur qu'à Zemen ; ils ont les mêmes proportions, des types de figures et des costumes semblables. En outre, à Qeledjlar-Klissé apparaît déjà la disposition qu'on observe à Zemen et qui consiste à serrer les images des saints de la frise, deux par deux, entre le coin d'un mur et la courbe d'un petit arc.

L'exemple de Ḳuṣejr-ʿAmra montre que ce motif, conservé comme tant d'autres par l'art cappadocien du commencement du deuxième millénaire, remonte aux décorations pré-iconoclastes, avec leurs tendances essentielles vers les formes orientales. Les peintures de Zemen, de Trn et de Mateič, en remplaçant la série habituelle des médaillons par cette frise de bustes isolés, ont suivi un modèle qui sortait du même courant artistique que les cycles narratifs et les frises ininterrompues de scènes : dans ce motif comme dans les autres, notre monument s'inspire de l'art pré-iconoclaste [1].

Une dernière observation sur le contenu de la décoration de Zemen apportera une confirmation de plus à cette thèse. Comparée à n'importe quelle autre peinture monumentale, que ce soit à Byzance, en Russie ou dans les pays balkaniques, Zemen nous étonne par l'absence de toute décoration ornementale. On n'y trouve qu'un seul motif, le treillis de losanges : dans les coins des arcs (pl. XXVI, XXXIV, a), sur la doublure des manteaux des saints martyrs (mêmes planches), sur les étoffes qui recouvrent un lit (Dormition) ou une table (Eucharistie) (pl. XXII).

Or, le choix des losanges comme thème unique d'ornementation nous paraît significatif. C'est un motif oriental [2]. On se rappelle l'abondance des losanges dans les décorations de Baouît [3]. Ils constituent également l'élément principal dans les ornementations de Ḳuṣejr-ʿAmra [4]. A Peruštica, comme on l'a vu [5], un motif de losanges couvre le bas des murs. Plus tard, les peintres des églises cappadociennes — comme toujours fidèles à des habitudes anciennes — se contentent quelquefois d'une décoration purement ornementale et couvrent toutes les voûtes et tous les murs exclusivement de treillis et de losanges [6]. Toujours en Cappadoce, en d'autres chapelles rupestres, tous les espaces entre les peintures sont remplis de losanges, de dessins différents [7]. Enfin, en d'autres encore [8] — et cela est parti-

1. Des rangées de bustes semblables apparaissent également dans quelques autres peintures murales balkaniques (par ex. à Nagoričino). L'exemple de Zemen peut, pourtant, être placé en tête de ces monuments, parce que la raideur de ses bustes de saints, représentés toujours de face, leurs grandes proportions et leurs costumes sont archaïques ; tandis qu'ailleurs les saints sont figurés de trois quarts, à une échelle plus petite, et que leurs habits manquent de caractère.

2. Voy., sur ses origines, p. 49, note 6.

3. Clédat, *Baouît*, pl. XII, XXII-XXV.

4. Musil, *Ḳuṣejr-ʿAmra*, pl. XVIII, XIX, XXIV, XXV, XXX.

5. Voy., p. 49, fig. 6.

6. De Jerphanion, *Deux chapelles souterraines en Cappadoce*, dans *R. A.*, 1908, p. 22-3 ; *La date des peintures de Toqale en Cappadoce*, *ibidem*, 1912, II, p. 241, fig. 1 ; Grégoire, dans *B. C. H.*, XXXIII, p. 31 ; Phot. de Jerphanion aux Hautes-Études, C 215.

7. Grégoire, *B. C. H.*, XXXIII, fig. 18, 19 ; Phot. de Jerphanion aux Hautes-Études, B 58, 59, C 129.

8. Qeledjlar-Klissé (Hemsbey-Klissé), Sainte-Barbe (Soandere), chapelle près de Toqale, chapelle à Gueuremé, Balleq-

culièrement curieux pour Zemen — on a réservé à ce motif ornemental les coins au-dessus des petits arcs et les doublures des manteaux des saints.

En d'autres termes, dans ce détail aussi, Zemen rejoint une tradition pré-iconoclaste dont nous suivons la marche entre le vie et le xie siècle dans l'Orient chrétien et dont, en Bulgarie même (Peruštica), on peut trouver des exemples non moins anciens.

Iconographie. — Nous nous bornerons à étudier ceux des thèmes iconographiques de notre décoration qui nous paraissent rares ou ceux qui caractérisent l'art et les sources de Zemen.

Arrêtons-nous d'abord devant quelques personnages isolés.

1) Saint Paul (pl. XXXII) attire notre attention par les trois rouleaux qu'il tient dans sa main gauche. L'iconographie traditionnelle représente saint Paul soit avec le livre, soit avec le phylactère, roulé ou déployé. Jamais peintres orthodoxes, qu'ils soient byzantins, russes, serbes ou bulgares, n'ont mis entre les mains de saint Paul plus d'un codex ou plus d'un volumen. En général, une multiplication des livres ou des rouleaux dans les mains d'un saint et d'une sainte n'a aucune espèce d'analogie dans l'art byzantin et les arts slaves.

Il est d'autant plus curieux de confronter la peinture de Zemen avec des monuments d'une époque et d'un art qui paraissent bien éloignés de notre décoration. En effet, deux fois seulement, saint Paul est représenté avec plusieurs rouleaux en mains. Le premier exemple est la mosaïque du baptistère des Ariens, à Ravenne [1], où l'apôtre porte trois rouleaux ; le deuxième exemple se trouve à la catacombe romaine de Commodille, dans une fresque du viie siècle où le saint tient six rouleaux [2]. Ces deux peintures pré-iconoclastes font certainement allusion à la multiplicité de l'œuvre littéraire de l'apôtre. La façon dont cette idée se trouve exprimée est empruntée à l'art antique, où d'ailleurs un seul rouleau est représenté dans les mains de l'auteur et où les autres se voient dans une boîte qui se trouve près de lui [3]. Les artistes chrétiens, dans leur tendance à la simplification, n'imitèrent que rarement ces modèles païens. On connaît pourtant plusieurs miniatures carolingiennes [4] et ottoniennes [5] où les portraits des évangélistes sont suivis de représentations de plusieurs volumes ou de plusieurs rouleaux de leurs œuvres. Zemen reste en tout cas le seul exemple de peinture du deuxième millénaire où réapparaît cette iconographie si particulière de l'art du ve et du viie siècle.

Klissé (Phot. de Jerphanion aux Hautes-Études : B 9, B 10, B 113-4, C 27-8, C 122, C 140-141). Les miniaturistes arméniens se servent quelquefois d'une décoration semblable, pour les coins au-dessus des arcs : voy. dans les Évangiles nos 196 et 1635 de la Bibliothèque des Mékhitaristes de Venise (Stasov, *Vostočnyj i slavjanskij ornament*, pl. CXLI, 23 et CXLII, 1). Parmi les décorations murales des xive-xve siècles, la Péribleptos de Mistra reproduit une fois un motif ornemental très rapproché de celui de Zemen (Millet, *Mistra*, pl. 119, 5) ; il occupe, pourtant, une autre place, et ne joue qu'un rôle médiocre dans cette décoration, si riche en ornementations.

1. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 101.

2. *Ibidem*, pl. 148-149 ; le fait que les deux exemples se trouvent en Italie n'indique nullement la provenance romaine du motif en question. En effet une fresque de Baouît (Clédat, *Baouît*, chapelle XVII, pl. XLI, XLIV) montre un apôtre (le dernier dans la rangée des apôtres, à droite), avec plusieurs phylactères roulés dans ses mains. Un des apôtres, dans la mosaïque de l'arc triomphal à Parenzo, porte deux rouleaux (Neumann, *Parenzo*, pl. 10).

3. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, pl. 899, 900, 900 A, 900 B, 900 C, 900 D. Cette formule est adoptée, telle quelle, pour la représentation de saint Pierre et saint Paul, dans quelques monuments de l'art chrétien primitif. Voy., par ex. une fresque à la catacombe de Domitille (Wilpert, *Katakomben*, pl. 181, 182). Le motif est conservé dans une miniature du Ménologe de la Vaticane (fol. 213), qui représente les saints Jean Damascène et Cosmas de Jérusalem.

4. Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. LVI, LXXIV, LXXXIII, CXVIII, CXXV, CXXVII, CXXXVII.

5. Beissel, *Evangelienbuch des hl. Bernward*, pl. XIX ; Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 15, 24, 33, 43 ; Beissel, *Bilder zu Aachen*, pl. IV.

2) Les prophètes, les anachorètes (pl. XXXIV, b) et les saints moines bulgares ont dans leurs mains, comme d'habitude, des rouleaux déployés avec des inscriptions. Partout ils les tiennent de la même façon : par un des coins supérieurs du phylactère, qui s'ouvre tout entier, et apparaît comme un rectangle allongé, sans se courber ni s'enrouler dans sa partie flottante.

Quand on pense que cette forme des rouleaux se trouve dans une peinture du XIVe siècle, on est, encore une fois, frappé par les tendances archaïsantes de Zemen. En effet, des rouleaux en rectangles réguliers, qui ressemblent plus à des planches et à des cartons qu'à des papyrus ou à des parchemins, sont typiques pour les peintures de l'époque pré-iconoclaste [1] et pour les œuvres byzantines des Xe-XIe siècles [2]. Mais, à Daphni déjà, et ensuite dans les monuments du XIIe siècle, les artistes abandonnent cette rigidité. Dans les mains des peintres de l'époque des recherches « baroques », le rouleau occupe une place importante parmi les éléments qui se plient aux exigences décoratives. On invente une douzaine de combinaisons pour tracer des lignes souples et élégantes, souligner la grâce du mouvement ou équilibrer la composition. Au XIVe siècle, c'est-à-dire à l'époque de Zemen, ces rouleaux pliés, volant, comme emportés par un brusque coup de vent, sont en pleine vogue [3], après deux siècles d'essais plus modestes, quoique parfaitement analogues. Zemen ne sait rien de ce mouvement qui eut tant de succès dans le monde orthodoxe ; à cet égard encore, il rejoint immédiatement les œuvres antérieures à la deuxième moitié du XIe siècle.



FIG. 27. — Zemen. Vierge de l'Annonciation.

L'Annonciation (fig. 27). — L'archange accourt, et la Vierge, tout en filant, lève les deux bras devant sa poitrine. Le mouvement brusque de Gabriel reparaît dans les Annonciations de toutes les époques et de tous les pays, mais la manière gauche et maladroite de le représenter rapproche Zemen surtout des répliques orientales de ce type [4]. Le geste de la Vierge, que l'on connaît déjà sur les monuments du IVe au VIe siècle [5], est un autre trait d'archaïsme de cette image. Enfin, la couleur brune du mapho-

1. Voy. les miniatures du *Rossanensis*, de l'Évangile de Sinope, du Par. gr. 923, du Vat. gr. 699 (Cosmas Indicopleustès), des Psautiers Chludov, etc.

2. Voy., par ex., les miniatures du Vat. gr. 1613 (Ménologe de Basile II), les mosaïques de Saint-Luc en Phocide.

3. Voy., par ex., les mosaïques de Kachrié-Djami et différentes peintures à Mistra (v. surtout Millet, *Mistra*, pl. 79, 93, 106, 108, 142, 143, 146, 147).

4. Voy. un ivoire de la collection Stroganov, une fresque à Soandere en Cappadoce (Sainte-Barbe) (Phot. de Jerphanion, aux Hautes-Études, B 109). Cette attitude revient plusieurs fois dans les peintures balkaniques du XIVe siècle et de l'époque suivante (reproductions : Millet, *Évangile*, fig. 16, 27, 30, 32).

5. Voy., par ex., le chancel de l'église de Safara en Géorgie (*Materialy po archeologii Kavkaza*, IV, Moscou, 1894, pl. XXXVI ; Millet, *Évangile*, fig. 11). Voy. aussi les reproductions byzantines (Psautier de 1066 à Londres, reproduit dans Millet, *Évangile*, fig. 33, et Psautier Barberini, mentionné *ibidem*, p. 89), orientales (encensoir de Midiat, *ibidem*, p. 72 et *Échos d'Orient*, VII, p. 149) et latines (reliure d'un Évangéliaire du XIIe siècle au Vatican, mentionnée par Millet, *Évangile*, p. 84).

rion de la Vierge ajoute un troisième indice de la parenté étroite qui relie la scène de Zemen avec les vieux prototypes orientaux [1].

La Visitation. — Cette peinture est détruite, mais l'inscription : цѣлованиє марiи, qui seule s'est conservée dans la voûte, mérite d'être signalée. En effet, on est très étonné de lire, à la place de la богородица, la Théotokos ordinaire, le nom de Marie, que l'art byzantin n'a plus employé depuis les discussions du Ve siècle. Zemen paraît donc rejoindre une tradition qui avait traversé les siècles sans toucher Byzance. Cette tradition devait être analogue à celle que les Latins ont conservée jusqu'à la fin du moyen âge [2] et dont les artistes de l'Orient chrétien se sont inspirés plus d'une fois [3].

Le Baptême (pl. 28). — On notera, dans le Baptême, la largeur du niveau horizontal du Jourdain et ses bords non découpés. Cette manière ancienne [4] de représenter le fleuve que les Orientaux surtout reproduisent à une époque plus rapprochée de Zemen [5], influença pourtant quelquefois les Byzantins [6]. Elle ne serait donc pas particulièrement précieuse pour caractériser notre peinture, si on ne la faisait accompagner de deux autres détails. En effet, le Jourdain, à Zemen, tout comme dans les monuments syriaques, coptes [7] et latins [8], est rempli d'une quantité de grands poissons. En outre, ses flots sont rendus au moyen de lignes qui se rapprochent des verticales, système nettement opposé à la manière byzantine, où l'eau est représentée



FIG. 28. — Zemen. Baptême.

1. Kondakov, *Vierge*, I, p. 152. Voy. les mosaïques et fresques d'origine gréco-orientale à Rome (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 111, 113, 136, 142, 148-9, 163, 164, 185).

2. *Ibidem*, pl. 180, 195, 196, 205.

3. Peintures à El-Bagaouat (Cabrol, *Dictionnaire*, *s. v.* « Bagaouat », p. 48), à Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. XL-XLII), à Saqqara (Quibbel, *Excavations at Saqqara*) ; mosaïques de la Παναγία Ἀγγελόκτιστος, dans l'île de Chypre (J. Smirnov, dans *Viz. Vrem.*, IV, pl. I ; Schmit, dans *Izvéstija R. A. I. v K.*, XV, pl. I) ; miniatures de la Chronique alexandrine (Strzygowski, *Alexandr. Weltchronik*, pl. VIIIv). Cf. Smirnov, dans le *Viz. Vrem.*, IV, p. 38-40.

4. Cf. Millet, *Évangile*, p. 170-1 ; Strzygowski, *Die Taufe Christi*, pl. I, 1-3, 14, 15 ; II, 1, 3-7, 9, 10.

5. Miniatures du Lond. addit. 7169, fol. 9 (reproduction : Millet, *Évangile*, fig. 145) ; Par. copte 13, fol. 8v (*ibidem*, fig. 123) et les Psautiers du type Chludov (Kondakov, *Ps. Chludov*, pl. III ; Tikkanen, *Psalterillustrationen*, I, fig. 64, 65 ; Strzygowski, *Alexandr. Weltchronik*, pl. VII, 1-3, 6, 9 ; Par. gr. 20, fol. 26v ; Pantocr. 61, fol. 98 (Millet, Hautes-Études, C 92).

6. Miniatures des Par. gr. 75, Urbin. 2 (Millet, *Évangile*, fig. 138, 139), fresque à Bačkovo (v. chap. II, p. 75, fig. 11), mosaïques de Monreale, miniature du Ménologe de Basile II (Strzygowski, *Die Taufe Christi*, pl. II, 10 et V, 5). Le niveau horizontal de l'eau est, pourtant, moins expressif que dans les monuments orientaux, cités dans la note précédente : la colonne d'eau est plus haute et plus étroite.

7. Miniatures du Lond. addit. 7169, fol. 9 (reproduction : Millet, *Évangile*, fig. 145), du Par. syr. 355, fol. 2v (*ibidem*, fig. 144 ; Omont, dans les *Mon. Piot*, 1912, pl. XVI) et Par. copte 13, fol. 8v (Millet, *Évangile*, fig. 123).

8. Évangile de Bernward, à Hildesheim ; Antiphonaire de Salzbourg ; Évangile à Munich (Staats- Bibl., cod. c. pict. 52) ; gravure à Cluny ; Psautier de Copenhague ; Exultet de Pise ; Psautier de Leyde, etc... Voy. Strzygowski, *Die Taufe Christi*, pl. IX, 3, 5 ; XII, 1, 2 ; XV, 1, 2 ; XVII, 6, 8 ; XIX, 2. Il faut joindre aux monuments latins la mosaïque du vestibule de Saint-Marc, à Venise (*ibidem*, pl. IV, 3).

à l'aide de courbes couchées [1]. Le Par. copte 13 et une fresque à Elmale-Klissé, en Cappadoce, se servent de la manière employée à Zemen [2].

Le Crucifiement (fig. 29). — A première vue, le Crucifiement de Zemen ne se distingue point des types courants de la peinture balkanique. Mais quelques détails dénoncent, comme ailleurs, la tendance archaïque qui règne sur nos peintures. En effet on voit que la Vierge, au lieu de s'évanouir, comme dans d'autres monuments de l'époque, ne laisse paraître aucun geste de désespoir. Sa douleur s'exprime simplement par ce geste discret qui remonte aux modèles cappadociens [3] : elle laisse tomber sa tête sur sa main levée. Le type du Christ n'est pas moins curieux ; il porte cette grande barbe, large et longue, terminée en pointe, qui est le trait caractéristique du Christ archaïque et sévère des monuments pré-iconoclastes [4]. Le geste de la Vierge que nous venons de signaler, aussi bien que ce type de Christ, n'apparaissent que par exception dans l'art byzantin [5]. Les artistes de Zemen ont dû les trouver dans leurs modèles de tradition ancienne et étrangère à Byzance.

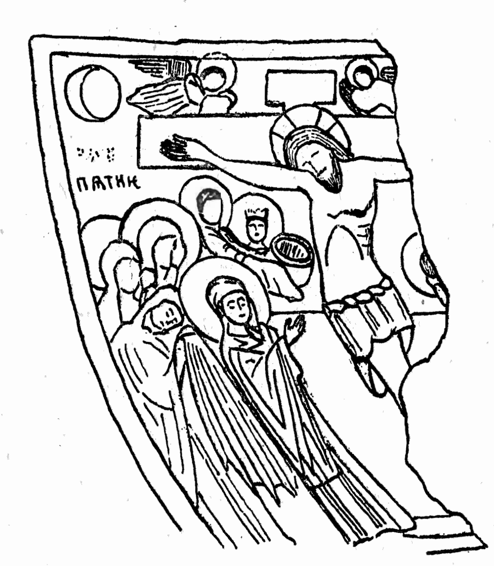


Fig. 29. — Zemen. Crucifiement.

Le Lavement des pieds (pl. XXIII). — L'art byzantin retient trois particularités de l'iconographie du Lavement des pieds : 1) suivant la pratique générale, il dirige le mouvement de gauche à droite, et place ainsi le Christ à gauche et les apôtres à sa droite ; 2) il représente les apôtres assis sur un banc ; 3) il situe la scène devant un fond composé d'un mur et de plusieurs architectures plus ou moins fantaisistes [6].

Le peintre de Zemen ne connaît aucune de ces pratiques. Comme dans une série de monuments préiconoclastes [7], latins [8] et orientaux [9], il place le Christ à droite des apôtres. Les apôtres

1. Voy. les exemples cités par Millet, *Évangile*, p. 129, 133, 134, 138, 140-150. Quelquefois seulement les lignes des flots suivent le courant (*ibidem*, fig. 138-9. 147, 149, 150), mais dans ces cas aussi le procédé diffère sensiblement de celui de Zemen et des monuments indiqués dans la note suivante.

2. Millet, *Évangile*, fig. 123, 131.

3. Cf. *ibidem*, p. 402-3 ; on y trouvera aussi une longue liste des monuments qui suivent ce modèle.

4. Voy., par ex., le Christ de la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin (Wilpert, *Katakomben*, pl. 253), le Christ trônant de la nef de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, le Christ de l'abside à Saint-Laurent de Rome (Rossi, *Musaici cristiani*, pl. s. n.), celui de l'arc triomphal à Saint-Apollinaire-in-Classe, à Ravenne (A. Colasanti, *l'Arte bisantina in Italia*, pl. 5[a]), celui des miniatures de l'Évangile de Sinope (Omont, dans les *Mon. Piot*, VII, pl. XVI-XVIII) et du Sacramentaire de Gellone (F. de Mély, *Le saint Suaire de Turin est-il authentique?*, fig. 34, 35).

5. Voy. une attitude analogue de la Vierge dans une miniature de la chronique de Manassès (Vat. slav. 2), dans les fresques de Verria et de Mali Grad et dans quelques autres monuments (d'Agincourt, *Histoire de l'art*, *Peinture*, pl. LXI, 1 ; Miljukov, *Macédoine occidentale*, pl. XXI ; Millet, Hautes-Études, C 713 ; Cf. Millet, *Évangile*, p. 406, fig. 432, 435). — Des Christs, d'un type semblable se retrouvent, par exemple, dans l'abside de Saint-Marc de Venise (Kondakov, *Christ*, fig. 44), à Grotta-Ferrata (*ibidem*, fig.74), à Saint-Barthélemy et à Notre-Dame-de-Monticelli, à Rome (*ibidem*, fig. 75, 76), dans la Déisis de Torcello (Dalton, *Byz. Art*, fig. 427), à Boiana (v. chap. III, p. 151, pl. XII), etc.

6. Cf. Millet, *Évangile*, fig. 301-4, 306-309, 311, 312, 318-320.

7. Sarcophages (Garrucci, *Storia*, pl. 335, 2-4), diptyque de Milan (*ibidem*, pl. 450, 1).

8. Miniatures de l'Évangile d'Otton, à Aix-la-Chapelle (Beissel, *Bilder zu Aachen*, pl. XXVIII), de l'Évangile d'Otton III

Voir note 9, page 207.

à part saint Pierre (et saint Jean, qui, à genoux, dénoue sa sandale), se tiennent debout en groupe compact, suivant le modèle des œuvres très anciennes [1] et de leurs copies tardives, chez les Latins [2] et les Syriens [3], les Arméniens [4] ou les Coptes [5]. Enfin une arcade, qui repose sur des colonnes massives, remplace le fond architectural byzantin. Sur ce point aussi, Zemen reprend une tradition pré-iconoclaste [6] qu'on ne connaît plus tard que dans les peintures des pays latins [7] et de l'Orient chrétien [8].

La Prière de Gethsémané (pl. XXIV). — Les artistes balkaniques représentent ordinairement les apôtres endormis, couchés ou à demi étendus le long de la scène ; ils forment des groupes qui ne manquent pas de naturel, ni de grâce [9]. Ces compositions, qui semblent faites d'après nature, remontent à des modèles byzantins, et ceux-là répètent à leur tour des scènes du même genre qu'on trouve dans l'art hellénistique [10]. Zemen se sépare nettement de cette iconographie. Les apôtres dorment assis, l'un d'eux laisse tomber la tête sur sa poitrine, les autres s'appuient sur la partie rocheuse de la montagne qui leur sert de siège. Pour traiter son sujet de cette façon, le peintre de Zemen a dû reproduire de très vieux modèles dans le genre de ceux qui ont servi à la mosaïque de Saint-Apollinaire à Ravenne [11], à une fresque du VIII[e] siècle à Sainte-Marie-in-Via-Lata [12], à une autre du XI[e] siècle à Sainte-Marie-in-Pallara, à Rome [13], et à plusieurs miniatures très anciennes [14].

à Munich (Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 74), du *Codex Egberti* (Kraus, *Codex Egberti*, pl. XLIV), de l'Évangéliaire de Poussay (Sauerland et Haseloff, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier*, pl. 55).

9. Miniatures de l'Évangile de Patmos (Millet, *Évangile*, fig. 298).

1. Sarcophages (Garrucci, *Storia*, pl. 335, 2, 3, 4) ; miniatures du Petrop. 21 (reproduction : Millet, *Évangile*, fig. 296), de l'Évangile de Cambridge (Garrucci, *Storia*, pl. 141), du *Rossanensis* (Gebhardt-Harnack, *Cod. Rossanensis*, pl. VIII), relief de la colonne de Saint-Marc.

2. Fresques à Sainte-Marie-in-Pallara (d'après le Vat. lat. 9071, fol. 237, reproductions : Millet, *Évangile*, fig. 297 ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, fig. 397) et à Sant'Angelo in Formis (Kraus, *Sant'Angelo in Formis*, pl. II), miniatures dans l'Évangile d'Otton III à Munich, dans l'Évangile d'Otton à Aix-la-Chapelle, dans le *Codex Egberti*, ivoire du Museo Civico à Bologne (XI[e] siècle) (Schlumberger, *Épopée byzantine*, III, p. 7, et Graeven, *Elfenbeinwerke*, II, pl. 7).

3. Lond. addit. 7169, fol. 10 ; Berlin, Sachau 304 (reproductions : Millet, *Évangile*, fig. 314-315). Il faut joindre à ces miniatures une fresque à Qeledjlar (Hemsbey-Klissé (phot. de Jerphanion, Hautes-Études C 310 ; Millet, *Évangile*, fig. 300), les miniatures du Ps. Pantocr. 61 (*ibidem*, fig. 310) et du Ps. Chludov (Kondakov, *Ps. Chludov*, pl. VI) et la mosaïque de Saint-Luc en Phocide, qui, toutes, dérivent d'anciens modèles orientaux.

4. Évangile arménien (XVII[e] siècle) de la coll. Morgan (Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. 35).

5. Par. copte 13, fol. 259 (Millet, *Évangile*, fig. 313).

6. Miniatures du Petrop. 21. Quant à la forme du portique à Zemen, dont les arcades se distinguent de l'entablement horizontal de cette miniature, il faut les comparer à la mosaïque de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure et aux miniatures du Pentateuque Ashburnham (Gebhardt, *The Ashburnham Pentateuch*, pl. VIII, IX, XII-XVI), qui suivent des modèles orientaux très anciens.

7. Miniatures de l'Évangile d'Otton à Aix-la-Chapelle, de l'Évangile d'Otton III à Munich, du *Codex Egberti* ; ivoire du Museo Civico de Bologne.

8. On trouve, en effet, une scène devant une colonnade surmontée d'un entablement dans les fresques de Deïr-Abou-Hennis. Quoique appliqué à une scène des Noces de Cana, le procédé est visiblement le même (Clédat, *Notes*, pl. 3). Voy. aussi les miniatures du Par. copte 13 (Annonciation à Zacharie et Noces de Cana) et les peintures à l'église Sainte-Barbe à Soandere en Cappadoce (deux scènes de la vie de la Vierge, phot. aux Hautes-Études). Il est utile de comparer notre peinture à celle de Nagoričino, en Serbie, qui, pour les arcades, comme pour la disposition des personnages, se rapproche de très près de Zemen (Phot. Okunev).

9. Fresques de Mateič, en Serbie, et du narthex de Vatopédi (Millet, *Évangile*, fig. 660, 662, p. 655).

10. Voy. plus loin, chap. V, paragraphe consacré aux églises du Lom.

11. Garrucci, *Storia*, pl. 250, 3.

12. Wilpert, *Katakomben*, pl. 177, 1.

13. *Ibidem*, fig. 399. Voy. aussi la fresque de Sant'Angelo in Formis (Kraus, *Sant'Angelo in Formis*, pl. III).

14. Par. gr. 923, fol. 163 ; Par. gr. 115, fol. 130, 130[v] ; Par. Suppl. gr. 914, fol. 83 ; des copies byzantines de cycles

Un détail surtout est important pour justifier le rapprochement de Zemen et de ces monuments : dans notre peinture, comme dans la miniature d'un Évangéliaire d'Otton III, les apôtres étalent un pan de leur manteau sur le rocher avant d'appuyer leur tête contre la montagne [1]. Le pan du manteau encadre — d'une manière tout à fait identique dans les deux cas — les têtes des apôtres endormis. Ce détail précis et particulier montre que la ressemblance de l'iconographie, à Zemen et dans les répliques latines des monuments pré-iconoclastes, n'est pas fortuite : notre peinture reproduit un modèle particulièrement archaïque.



FIG. 30. — Zemen. Chemin de croix et Préparation de croix.

Le Partage des habits du Christ (pl. XXX). — L'iconographie de ce sujet est presque identique partout : trois (quelquefois deux ou quatre) soldats se tiennent assis sur le sol, autour du manteau du Christ ; la scène se passe au pied de la croix [2], ou plus rarement sur une colline voisine [3]. A Zemen, on a choisi cette variante. Mais ce qui rend notre peinture vraiment curieuse, c'est le nombre des soldats et des assistants qui entourent le vêtement du Christ. Aucun texte ne paraît justifier cette multitude. On croirait à une invention du peintre de Zemen, pittoresque, mais qui n'est pas fondée sur le récit évangélique. Or, une peinture romane, à Schwarzrheindorf [4], laisse entrevoir une autre explication, sans la préciser. En effet, traitant le même sujet, le peintre allemand entasse, tout comme celui de Zemen, un groupe compact de personnages autour du vêtement du Christ. Il y aurait donc eu

anciens : Par. gr. 74, fol. 45, 88, 135 ; Laur. VI 23, fol. 54v ; copies orientales (Par. copte 13, fol. 78v) et latines (Évangile de Cambridge et Évangile d'Otton III à Munich), de modèles anciens. Voy. aussi l'ivoire de Museo Civico de Bologne (Graeven, *Elfenbeinwerke*, II, 8 ; Schlumberger, *Épopée byzantine*, III, p. 61).

1. Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 48. La manière de représenter un personnage endormi, dont la tête est entourée du manteau étendu sur le sol, est plus ancienne encore. Voy., en effet, le « Rêve de Jacques » dans le Pentateuque Ashburnham.

2. Voy., par exemple, la mosaïque de Saint-Marc à Venise, les miniatures de l'Évangile de Rabula, des Év. Iviron 5, Berol. qu. 66, Athen. 93, Par. copte 13 (reproductions : Millet, *Évangile*, fig. 450, 452, 455, 465), etc.

3. Peinture murale (VIIIe siècle) à l'église Saints-Jean-et-Paul, à Rome (Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 335, 2), miniature du Laur. VI 23 (Millet, *Évangile*, fig. 453), peinture romane à Schwarzrheindorf (Clemen, *Romanische Wandmalereien*, pl. 22), peinture de Lavra au Mont-Athos (Millet, *Évangile*, fig. 476), peinture à Poganovo (v. chap. VIII).

4. Clemen, *Romanische Wandmalereien*, pl. 22 ; E. Aus'm Weerth, *Wandmalereien*, pl. 28.

une tradition iconographique pour la représentation du Partage des habits, commune à une peinture bulgare et à une œuvre allemande : elle devait remonter à une époque très ancienne. Des exemples pré-iconoclastes nous manquent pour le moment, mais ils devaient être très analogues à ces groupes de personnages — serrés les uns contre les autres et assis en demi-cercle sur le sol — qu'on voit dans le Par. gr. 510 (Multiplication des pains [1]). Or ce manuscrit ne fait que copier des modèles plus anciens, puisque le célèbre Pentateuque Ashburnham et une peinture cappadocienne présentent déjà quelques groupes de ce type [2]. C'est certainement un groupe qui dérive des cycles narratifs composés aux IVe-Ve siècles, dans un goût tout à fait hellénistique. Cette fois encore, Zemen nous étonne par ses sources lointaines.

La scène qui représente le moment où l'on tend au Christ une coupe de vinaigre et de fiel (fig. 30) ne présente qu'un détail iconographique digne d'être mentionné : à côté du personnage qui tient la coupe devant le Christ, un autre est représenté à droite, un genou en terre, versant un liquide d'une grande cruche à anse dans un verre. Le mouvement du personnage et le dessin de la cruche sont si vrais qu'on pense à une observation heureuse de la nature. D'autres représentations du même sujet confirment — semble-t-il — cette hypothèse, car le personnage qui nous intéresse en est toujours absent. Mais, quoique la possibilité d'une création d'un détail de ce genre ne soit jamais exclue, on ne doit pas perdre de vue la tendance archaïsante de Zemen. Or, les plus anciens cycles d'illustrations chrétiennes [3], ainsi que leurs copies postérieures [4], connaissent (dans d'autres scènes, il est vrai) des images de serviteurs tout à fait analogues.

Le style. — Toute décoration, dans les églises balkaniques des XIVe-XVe siècles, présente, comme Zemen, un nombre plus ou moins considérable de sujets et de types iconographiques qu'on ne rencontre pas dans les monuments byzantins de l'époque précédente, mais qui reproduisent des modèles pré-iconoclastes. Par contre, le style des peintures grecques, serbes ou macédoniennes, connues jusqu'ici, est toujours en rapport direct avec l'art byzantin du XIe et surtout du XIIe siècle. Le peintre de Zemen ne marche pas dans cette voie : le style n'est pas moins archaïque que les sujets et l'iconographie. C'est par conséquent le style surtout qui fait l'intérêt du monument.

Qu'est-ce donc que ce style particulier à Zemen ? Travail d'artisans peu habiles, cette peinture impressionne d'abord par son aspect rudimentaire, par la déformation du dessin et des proportions du corps humain, par l'absence d'équilibre entre les éléments et par la grossière simplicité des procédés, qui font penser à une œuvre d'art populaire. Cette impression générale est loin d'être fausse : Zemen

1. Omont, *Facsimilés*, pl. XXXV.

2. Miniature du Pentateuque Ashburnham (Gebhardt, *Ashburnham Pentateuch*, pl. X) ; peinture de Toqale en Cappadoce (Phot. de Jerphanion C 201, aux Hautes-Études).

3. Noces de Cana : ivoire de Milan (Garrucci, *Storia*, pl. 445) ; vase eucharistique (*ibidem*, pl. 460, 9) ; mosaïque au baptistère de Naples (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 30, p. 236) et à Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne (détruite, *ibidem*, p. 237) ; peinture à Abou-Hennis (Clédat, *Notes*, pl. 5).

4. Noces de Cana : paliotto de Salerne (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, fig. 332) ; d'autres ivoires (Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, vol. I, pl. XXII, 46, 47 ; pl. XXVII, 676 ; vol. II, pl. XXII, 65) ; fresque à Toqale (Phot. de Jerphanion, aux Hautes-Études). — Il est surtout important, pour Zemen, de mentionner une représentation du serviteur qui est en train de verser du vinaigre d'une cruche dans un verre, courbé d'une manière semblable, à Nagoričino, en Serbie. C'est certainement le même motif. Seulement, au lieu d'être placé dans une Préparation de la croix, il se trouve au bas du Crucifiement (Phot. Okunev). Une grande cruche, d'une forme qui rappelle celle de Zemen, se trouve près de la base du Crucifiement, sur un ivoire latin du Xe siècle, au Louvre (Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. XXXIII, fig. 80 a).

approche des productions d'artisans qui s'élèvent à peine au-dessus du peuple et travaillent pour une clientèle villageoise. Mais il est d'autant plus curieux de voir de plus près cet art destiné à l'usage du Bulgare moyen du XIVe siècle.

De quelle source le tenait-il ? Voyons d'abord la composition. Elle paraît, au fond, absente de ces peintures, et l'on s'expliquerait volontiers ce manque d'harmonie par l'incapacité où était l'artisan d'apprécier et de reproduire cet équilibre qu'on admire dans les œuvres byzantines. Il semble pourtant que « l'anarchie » des fresques de Zemen a une autre raison d'être. Les peintres de cette église représentaient leurs scènes évangéliques le long d'une frise continue. Le système de frise, par lui-même, limite les possibilités d'une composition rigoureuse. Or, la frise, les artistes bulgares l'empruntèrent à la pratique du vieil art pré-iconoclaste [1]. C'est là aussi qu'ils trouvèrent le prototype de l'arrangement qui consiste à entasser des personnages de grandes proportions dans un espace trop étroit, à couvrir toute la surface comprise entre les lignes d'encadrement à l'aide de personnages, d'architectures, de montagnes, à disposer librement des éléments du tableau sans aucun souci de l'équilibre ni de la symétrie de l'ensemble. Que l'on confronte les cycles de Zemen avec ceux de Sainte-Marie-Majeure à Rome [2], d'Abou-Hennis en Égypte [3], de Toqale et autres églises en Cappadoce [4], et l'on se persuadera que tous ces monuments sont analogues au point de vue de la composition. Cette analogie n'est certainement pas fortuite, parce qu'elle est due à une cause commune. Les frises de toutes ces décorations dérivent des cycles narratifs du plus ancien art chrétien. Or, les premières séries d'illustrations de l'Évangile, de la Bible et des Apocryphes étaient conçues d'après le modèle hellénistique des scènes de genre ou des scènes historiques. L'art chrétien reproduit le type de ces scènes, avec leur goût pour un naturalisme sincère et pour l'anecdote, qui ne laissait pas de place à des recherches de composition équilibrée et claire. C'est dans les œuvres hellénistiques de ce type, comme dans les anciennes illustrations chrétiennes, qu'on retrouve également les traits que les cycles narratifs de Cappadoce et de Zemen reproduisent avec fidélité, à savoir : des personnages entassés dans un espace étroit [5], des surfaces entièrement remplies de représentations de tout genre [6], des montagnes qui s'élèvent jusqu'au cadre [7],

1. Voy. chapitre I, p. 23 sq.
2. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 8 sq.
3. Clédat, *Notes*, pl. 1-3.
4. Qeledjlar (Hemsbey)-Klissé ; Toqale ; Balli-Klissé ; chapelle de Qaterdji-Djami ; chapellé de la Vierge, de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Georges ; El-Nazar ; Tchaouch-In ; Balleq-Klissé (Phot. de Jerphanion, B 5, 7, 8, etc., B 53, 56, 61-2, 102-3 ; C 18, 24, 112, 144, 145-6, aux Hautes-Études).
5. Mosaïques de l'arc triomphal à Sainte-Marie-Majeure (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 53 sq.); peintures à Qeledjlar (Hemsbey)-Klissé ; Toqale ; chapelle de la Vierge, de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Georges ; El-Nazar ; Tchaouch-In ; miniatures du Par. gr. 510 (Omont, *Facsimilés*, pl. 21, 24, 26, 30-7, 49, 53-7, 59-60) ; reliefs sur les sarcophages et les ivoires de l'art chrétien primitif (Garrucci, *Storia*, pl. 301, 303-4, 308-10, 312 sq., 417-22, 438-58 ; Dalton, *Catalogue*, pl. IV, V, VII-IX, XII, XIII, XXIV, etc.).
6. Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. XVI-XIX, XLI sq.) ; mosaïques et peintures romaines (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 8 sq., 161-2, 166, 186-8, 192-3) ; fresques cappadociennes mentionnées dans la note précédente ; ivoires carolingiens et ottoniens (Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, pl. 2, 3, 10, 11, 14, 15, 30, 32, 43, etc.) ; porte de Sainte-Sabine, à Rome ; ivoires chrétiens de l'époque ancienne (Dalton, *Catalogue*, pl. IV, VII-IX, XXII-XXVI) ; peintures murales à Saint-Savin (Vienne), (Mérimée, *Saint-Savin*, pl. 2, 3, 4, etc., surtout 23, 26, 34-36) ; mosaïques de Saint-Démétrios (Uspenskij, *Mosaïques Saint-Démétrios*, pl. VI sq.)
7. Miniatures du Pentateuque Ashburnham (Gebhardt, *The Ashburnham Pentateuch*, pl. VI, X, XV, XVII, XVIII) ; mosaïques de la nef à Sainte-Marie-Majeure (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 11 sq.), de Saint-Aquilin à Milan (*ibidem*, pl. 41), du mausolée de Galla Placidia (*ibidem*, pl. 48) ; miniatures du rouleau de Josué (*Il rotulo di Giosué*, pl. I sq.), du Psautier d'Utrecht (Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. LXI-LXV ; W. de Gray Birch, *The Utrecht Psalter*, pl. 1-2).

des architectures de proportions considérables [1]. Sans rien devoir à l'effort créateur de Byzance, aux Xe-XIe siècles, dans le domaine de la composition, ici encore Zemen rejoint immédiatement les modèles pré-iconoclastes. En pensant à la provenance de ces sources, n'oublions pas qu'en Bulgarie même Peruštica [2] nous donnait déjà l'exemple de cycles en frises analogues [3].

Passons aux éléments qui forment ces ensembles archaïsants. La représentation de l'homme occupe, comme toujours, la première place. Elle se distingue à Zemen par la vivacité des mouvements qui, loin d'être gracieux, sont néanmoins très expressifs et surtout très variés. On le voit, c'est absolument le contraire du procédé byzantin, qui, dans les scènes, représente des personnages immobiles, ou leur prête des mouvements conçus d'après certains types, toujours lents et graves. En comparant Zemen aux œuvres byzantines, on pourrait croire que l'observation de la vie a transformé, au XIVe siècle, le style rigide de l'époque antérieure. Il n'en est rien : le mouvement de Zemen, d'ailleurs tout à fait courant dans la peinture de cette période, n'a rien à faire avec l'imitation directe de la nature. La manière gauche et maladroite de représenter une attitude difficile n'est pas un essai naïf pour atteindre le réel par l'observation, mais une mauvaise copie d'œuvres d'art plus habiles.

En effet, les peintres de Zemen n'ont pas été à l'école de Byzance. N'ayant aucune idée des compositions byzantines, conçues sur le modèle des cérémonies, ils suivaient l'ancienne tradition de l'art narratif, qui leur a donné les cycles, les frises, l'iconographie. C'est à la même source qu'ils empruntèrent les mouvements hardis et libres de leurs personnages.

Qu'on se souvienne de certaines scènes de la Genèse de Vienne [4], des scènes bibliques à Sainte-Marie-Majeure [5] et dans le manuscrit de Josué à la Vaticane [6], qu'on les compare aux copies byzantines [7],

1. Peintures d'Abou-Hennis (Clédat, *Notes*, pl. I-V), Toqale, Qeledjlar (Hemsbey)-Klissé, chapelle près de Qaterdji-Djami, Tchaouch-In, Balleq-Klissé (Phot. aux Hautes Études) ; fresques du VIIe au XIe siècle, à Rome (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 186, 192-3, 202, 204, 209, 231) ; peintures de l'Italie du sud (Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 66, pl. VIII, XI), de Saint-Savin (Mérimée, *Saint-Savin*, pl. 23, 26, 28-30, 32-3, 35, 39, 41) ; mosaïques de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 53 sq.) et de Saint-Démétrios, à Salonique (Uspenskij, *Mosaïques Saint-Démétrios*, pl. I, XIV, XV) ; miniatures de l'Évangile d'Etchmiadzin (Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler*, I, pl. V, VI), du Pentateuque Ashburnham (Gebhardt, *Ashburnham Pentateuch*, pl. VI, VIII, IX, XII-XVI), des manuscrits carolingiens (Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. 2, 36, 44, 47, 48, 50, 63-65, 77, 78, etc.) et ottoniens (voy. les éditions de Leidinger, de Kraus, de Beissel, de Sauerland et Haseloff, et autres) ; reliefs de la porte de Sainte-Sabine, à Rome (Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal... der hl. Sabina*, pl. IV, V, IX, XII), des ivoires du Ve-VIe siècle (Garrucci, *Storia*, pl. 417 sq., 441, 449, 452-3, 499-500) et de l'époque carolingienne et ottonienne (Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, pl. III, IV, XII, XX, XXII, XXIII, XXIV, XXVI, etc.). Voy. la fresque de Dura sur l'Euphrate (*Syria*, vol. III, 1922, pl. XXXVIII sq.).
2. Voy. chap. I, p. 23 sq.
3. Plusieurs décorations serbes et surtout macédoniennes (voy., par ex., Lesnovo, Markov mon.) sont influencées visiblement par les mêmes procédés de composition que Zemen. Mais elles se distinguent nettement de notre peinture par un désir d'harmonie et d'organisation qui les rapproche de l'art byzantin des XIe-XIIe siècles. En effet, les personnages y sont moins grands, les architectures plus petites ; il y a plus d'air, plus d'espace vide ; on sent l'effort d'amener la composition à un équilibre. Zemen, par conséquent, est plus près des prototypes anciens, tandis que des peintures comme Lesnovo et Markov mon. présentent une transformation du même fonds traditionnel sur la base du style byzantin.
4. Hartel-Wickhoff, *Wiener Genesis*, pl. VI, IX, XXIII, XXXI, XXXIV, XXXVII, XLIII.
5. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 18, 20, 21, 26, 27.
6. *Il rotulo di Giosué*, pl. V, IX, XIII.
7. Par. gr. 139 (Omont, *Facsimilés*, pl. II, IV, IX) ; Vat. Reg. 1 (*Collezione paleogr. Vat.*, I, pl. 7, 10, 13, 14, 15) ; Octateuque du Sérail (*Izvêstija R. A. I. v K.*, XII, 1907), Par. gr. 1208 et Vat. gr. 1162 (Bréhier, dans les *Mon. Piot*, t. 24, p. 19, 20 ; pl. V, 1, 2 ; VI, 1).

carolingiennes [1] et ottoniennes [2] des modèles pré-iconoclastes. Le même mouvement brusque, hardi, et infiniment varié — suivant le cas — revient dans toutes ces œuvres d'art, qui représentent pour nous l'aspect des illustrations narratives pré-iconoclastes perdues. L'illustration qui suit le texte du plus près possible est, naturellement, amenée souvent à représenter le mouvement vif, toutes les attitudes imaginables et tous les gestes possibles, pour rester fidèle au récit. Forts de l'enseignement hellénistique, les artistes des ve-vie siècles savaient encore, en suivant cette voie difficile au point de vue technique, obtenir des résultats très satisfaisants. Par contre, l'époque suivante, celle, précisément, pendant laquelle l'Occident latin fit son éducation artistique sur des modèles orientaux, tout en continuant de copier les scènes de genre, s'est éloignée sensiblement des originaux. Cela n'a pas empêché les artistes des viiie, ixe, xe siècles, tout mauvais dessinateurs qu'ils aient été, de conserver les schémas d'attitudes, de mouvements ou de gestes élaborés par l'art naturaliste de l'époque antérieure. Au contraire, en s'efforçant de les reproduire, on les a soulignés, renforcés, au point d'arriver à une stylisation fantaisiste [3]. Seuls, les peintres constantinopolitains du xie et surtout du xe siècle savaient s'approcher du dessin juste des anciens, quand ils copiaient des miniatures du ve et du vie siècle [4].

C'est à cette longue série d'œuvres d'art à tendance narrative, et qui remontent aux scènes de genre naturalistes de l'art chrétien des ve-vie siècles, que Zemen doit la vivacité de certains mouvements et la variété de ses attitudes. Voyez, par exemple, les soldats dans le Baiser de Judas et dans le Chemin du jugement; les serviteurs du Grand-Prêtre, dans la Préparation de la croix, dans le Reniement de Pierre et le Partage des vêtements; saint Pierre, dans le troisième Reniement; la servante, dans la même scène. Il est probable que toute la Préparation des clous remonte à la même tradition.

Byzance arrange ses compositions de manière à placer, autant que possible, tous les personnages de la scène sur un plan, derrière lequel s'élève un mur, avec des architectures ou bien des collines; on dirait une scène de théâtre et un rideau de fond. A Zemen, comme souvent au xive siècle, cet arrangement disparait. Plus de séparation distincte entre le premier plan, sur lequel marchent les figurants, et le décor du fond. Les personnages sont répartis souvent sur plusieurs plans; on les voit sur le flanc des collines et derrière les crêtes, dans les fenêtres, au-dessus des toits des maisons. Tels sont le Baiser de Judas, le Reniement de Pierre, le Chemin de croix, le Partage des vêtements.

Ce procédé de Zemen n'est pas non plus une innovation, mais une simple renaissance des procédés de l'art pré-iconoclaste. En effet, les œuvres des ve-vie siècles et leurs copies ultérieures, byzantines ou latines, ne connaissent pas de séparation entre le premier plan, réservé aux personnages, et le rideau de fond, qui s'élève immédiatement derrière eux. Ordinairement, c'est un versant de montagne ou un

1. H. Janitchek, *Ada-Handschrift*, pl. 10, 31, 32; Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. 3, 15, 68, 69, 81, 113, 116, 128, etc.

2. Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 32, 35, 39, 41; V, 17 (l'apôtre Pierre), 18 (les serviteurs qui tiennent le Christ); Beissel, *Bilder zu Aachen*, pl. 16, 17, 28, 32.

3. Voy., par exemple, les fresques du Volturne (Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 31, pl. III), de Saint-Clément, à Rome (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 210) et différents monuments latins, miniatures et ivoires, exécutés sur des modèles orientaux (Gebhardt, *Ashburnham Pentateuch*, pl. XI, XII, XVI, XVII; de Gray Birch, *The Utrecht Psalter*, pl. 1-2; Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. XXXII, LXI-V, LXVIII-IX, LXXVII, LXXVIII; Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, pl. XI, XIX-XXI, XXVII, XXVIII, etc.).

4. Voy. le Par. gr. 139 (Omont, *Facsimilés*, pl. I sq.), le Vat. Reg. I et le Pal. gr. 381 (*Collezione Paleogr. Vat.*, I, pl. 8-10, 12 sq., 19 sq.).

terrain rocheux qui porte toutes les parties d'une scène, ou même plusieurs scènes, réunies dans un cadre [1]. Ce terrain, ou cette montagne, commence au bord inférieur du cadre et en atteint le bord supérieur; les scènes sont dispersées partout, depuis le bas jusqu'au sommet de ces montagnes, elles les dépassent même en faisant apparaître certains personnages de derrière les crêtes [2]. Certains cycles de miniatures byzantines ont conservé cette disposition des épisodes d'une scène les uns au-dessus des autres, même dans le cas où le terrain ou la montagne n'étaient plus représentés, ou quand on les figurait en suivant la formule byzantine [3]. Cela menait quelquefois à une confusion trop évidente: sans appui, les personnages et les objets semblaient planer dans le ciel [4]. Seules, quelques scènes conservèrent toujours l'ancienne composition verticale, par exemple la Transfiguration [5] et la Pentecôte [6].

La perspective fuyante, à Zemen, se voit surtout dans la manière de représenter les groupes de personnages. Ordinairement, dans les monuments balkaniques, même les plus proches de Zemen, les groupes et les foules (qui, d'ailleurs, ne sont jamais trop nombreux) sont rendus autrement que dans

1. Par exemple, Pentateuque Ashburnham (Gebhardt, *Ashburnham Pentateuch*, pl. VII, X, XI-XV, XVIII), rouleau de Josué (Garrucci, *Storia*, pl. 157, 160, 163, 164, 166), mosaïques de la nef de Sainte-Marie-Majeure (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 11-15), Toqale (Phot. de Jerphanion : Multiplication des pains), Psautier d'Utrecht (de Gray Birch, *The Utrecht Psalter*, pl. 1-2; Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. LXI-LXV); miniatures lombarbes (d'Ancona, *La miniature italienne*, pl. I), carolingiennes (Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. XLIX, LX, LXXXVII, LXXXIX, XC, CXXI, CXXIII-V, CXXVIII) et ottoniennes (Kraus, *Codex Egberti*, pl. 27), ivoires latins des ixe-xe siècles (Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, pl. XIX, XX, XXI, XXVII, XXXII, etc.).

2. Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. XIX). A Sainte-Marie-Majeure (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 16) des personnages apparaissent de derrière un mur, en formant des groupes tout à fait semblables à ceux de Baouît. Voy. Psautier d'Utrecht, *Codex Egberti* (éd. Kraus, pl. 46), Pentateuque Ashburnham (Gebhardt, *Ashburnham Pentateuch*, pl. XVIII), Évangile du Brit. Museum (Garrucci, *Storia*, pl. 141). Ces personnages ἀποσκοπεύοντες apparaissent déjà dans l'art antique. Cf. Jamot, dans le *B. C. H.*, 1890, p. 545 sq., pl. IX, X; S. Reinach, *Répertoire de reliefs*, I, Paris, 1909 : arc de Septime Sévère à Rome, p. 261, 263, 264, 266-7; colonne Aurélienne, à Rome, p. 301, 316; col. Trajane, p. 337-40, 342 sq.

3. J'entends par « la formule byzantine » le procédé qui consiste à représenter une bande étroite de terre et un « rideau de fond ». Voy., par exemple, les scènes de martyres dans le Ménologe de Basile II (fol. 48, 82, 155, 173, 183, 196, etc.), les représentations de la Nativité (Millet, *Évangile*, fig. 41-43, 62, 63), de la Mise au tombeau (*ibidem*, fig. 525, 531, 533, 534), de l'Entrée à Jérusalem (*ibidem*, fig. 244), etc. Le sens primitif de cette disposition se perd : la montagne est plate et minuscule en comparaison avec le personnage. Les miniaturistes byzantins eux-mêmes ne se rendent d'ailleurs pas compte de la signification de ce motif. Dans le Ménologe de Basile II (fol. 16, 87, 151, 174, 179, etc.), les bourreaux se penchent de derrière la montagne pour frapper un martyr qui se trouve au premier plan. Quelquefois on représente, l'une au-dessus de l'autre, plusieurs rangées de collines; de derrière chacune des crêtes apparaissent des personnages vus jusqu'aux genoux ou jusqu'à la ceinture. Tous ces personnages appartiennent, selon l'idée du peintre, à un même ensemble (Par. gr. 54 et Ivir. 5 : la Multiplication des pains : Millet, *Évangile*, fig. 654, 655).

4. Voy. l'Octateuque de Smyrne (Strzygowski, *Physiologus*, pl. XXXIV), miniatures du Vat. gr. 746 (Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, fig. 123, p. 227-9) et au Mont-Sinaï (Kondakov, *Histoire de l'art byzantin*, II, p. 1). Le même effet se produit quelquefois dans les miniatures ottoniennes. Voy., par exemple, l'Év. d'Otton à Aix-la-Chapelle (éd. Beissel, pl. XVI), l'Év. d'Otton à Munich (Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 17-19, 27, 28, etc.). Quelquefois ce n'est pas la partie supérieure d'une composition « verticale » (c.-à-d. tirée en hauteur), mais sa partie inférieure, qui se trouve séparée. Le procédé est ancien. Voy., par exemple, le *Rossanensis* (Jugement de Pilate), le Par. gr. 923. Dans ces cas la partie centrale de la scène se trouve en haut. Nous étudions ce type de composition de plus près dans notre étude sur les miniatures bulgares.

5. Certaines miniatures byzantines, en diminuant la hauteur des montagnes de la Transfiguration, et en élargissant le tableau, font presque disparaître, ici aussi, le schéma primitif de la composition (voy., par exemple, Par. gr. 54, Laur. VI 23, Iviron 5 : Millet, *Évangile*, fig. 195, 198, 200).

6. Le schéma iconographique de la Pentecôte, employé dans tous les pays orthodoxes jusqu'à une époque tardive, est le dernier représentant de ce type de composition, où les personnages sont disposés en rond : ceux qui sont de face occupent la partie supérieure de la scène, ceux qui tournent le dos au spectateur sont en bas. Cette disposition, appliquée à différents sujets dans l'art pré-iconoclaste, passa dans l'art persan et dans l'art latin plus tardif. Les Byzantins s'en servirent à peine et la déformèrent. Nous espérons étudier ailleurs la curieuse histoire de ce type de composition.

notre décoration. Ils sont conformes aux modèles byzantins; à Zemen, nous retrouvons la pure tradition du VIIe, du VIIIe et du IXe siècle. En effet, nous voyons dans notre ensemble des procédés très précis, pour représenter une réunion plus ou moins considérable de personnages. S'ils sont deux, trois, quatre, on dessine tout le corps du premier et on ajoute au-dessus, en suivant une ligne verticale ou oblique, deux ou trois têtes ou deux ou trois bustes, d'un schéma analogue à celui du premier personnage (Reniement, Pilate, Clous). Si le groupe est grand, on représente en entier les personnages du premier rang, et l'on ajoute ensuite au-dessus de leurs têtes beaucoup de demi-cercles et de quarts de cercle, imbriqués les uns dans les autres. Ces sommets de têtes sont censés représenter la foule derrière les premiers personnages; ils forment une masse épaisse qui prolonge dans le sens de la hauteur tous les groupes considérables de Zemen (Chemin du jugement, Pilate, Flagellation, Chemin de croix, Préparation de la croix).

Les deux types de ces groupes ont l'air ridicule et enfantin. D'où viennent-ils ? On devine facilement leur provenance orientale, en se souvenant des reliefs assyriens. On sait également que l'art hellénistique s'était inspiré déjà de ces conceptions antiques de l'Orient : les mosaïques de la nef de Sainte-Marie-Majeure [1] représentent la foule en ajoutant nombre de têtes au-dessus des quelques personnages du premier rang. Les cycles d'illustrations de la Bible, composés au Ve siècle, nous montrent également l'emploi de ce procédé [2]. Mais on ne voit encore, dans ces monuments anciens, ni les alignements de deux, trois ou quatre personnages l'un au-dessus de l'autre, suivant l'arrangement artificiel des Assyriens, ni cette schématisation qui, à Zemen, transforme le groupe en une masse monstrueuse. Les artistes hellénistiques, païens et chrétiens, conservent toujours à chaque tête de leur foule un aspect plus ou moins naturel : les têtes sont modelées, leurs attitudes différentes, leurs traits souvent individualisés.

C'est seulement après le siècle de Justinien que la conception orientale s'introduit complètement dans la peinture chrétienne. Les décorations cappadociennes [3] et coptes [4], les miniatures gréco-orientales [5], et leurs imitations latines [6], certaines décorations romaines [7] présentent alors une longue série

1. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 9, 18, 19. Des exemples de « groupes » d'aspect plus réel : *ibidem*, pl. 20-24, 27, 28.

2. *Genèse de Vienne* (Hartel-Wickhoff, XXIII, XXV-VI, XXIX, XLIII, XLVI-VIII) ; *Il rotulo di Giosuè*, pl. I-IV sq.

3. Toqale et Tchaouch-In (Cf. Jerphanion, dans *R. A.*, 1912, II, fig. 3 et 5) ; Gueuremé (Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, pl. à la p. 80) ; Tchareqle-Klissé (Phot. de Jerphanion C 59, aux Hautes-Études).

4. Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. 19).

5. Par. gr. 923, fol. 10, 11v, 12v, 13, 14, 16v, 28v etc. ; Ambros. 49-50; peintures murales à Achtamar, en Arménie (Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, p. 472) ; Institut Catholique à Paris, Év. copte-arabe 1 (Millet, *Évangile*, fig. 248). Voy. aussi les copies des anciens cycles d'illustrations de la Bible : l'Octateuque du Sérail (Uspenskij, dans *Izvéstija R. A. I. v K.*, XII, 1907), de Smyrne (Strzygowski, *Physiologus*, pl. XXXVII-XXXIX) et de Rome (Vat. 746 et 747, dans *Il rotulo di Giosuè*, pl. B 3, C 1-3, 5, D 1-4 pour le Vat. 746 et pl. L 1-3 pour le Vat. 747). Notons aussi les groupes du même type (et probablement de la même provenance ancienne), dans le Berol. qu. 66 (Crucifiement : Millet, *Évangile*, fig. 452). Voy., enfin, la disposition des quatre Évangélistes autour du Christ dans un ms. byzantin (XIe s.) à Venise (Phot. Hautes-Études, C 556 ; Schlumberger, *Épopée byzantine*, III, p. 105, 117), et les trois mages dans un recueil d'homélies, à Jérusalem (Hieros. 14).

6. Pentateuque Ashburnham : Gebhardt, *Ashburnham Pentateuch*, pl. XIX; cf. pl. XII (chevaux), pl. XV (briques). Sacramentaire de Drogon : Bastard, *Peintures*, IV, pl. s. n., représentation d'une messe à l'intérieur d'une église. *Exultet* de Gaete I, pl. 2, 5, 7, de Gaete III, pl, 7, 8, etc ; *Exultet* du Mont-Cassin, pl. 7.

7. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 162, 202-3, 211-212.

d'exemples qui peuvent être rapprochés de notre peinture balkanique. C'est sur des modèles de cette période, qui se place entre le VIIe et le Xe ou le XIe siècle, selon le lieu, que le peintre de Zemen a composé ces enchaînements de personnages identiques, collés les uns aux autres le long d'une ligne régulière; c'est là aussi que notre peinture a trouvé les prototypes des foules nombreuses, représentées en masses compactes. Des intermédiaires byzantins sont peu probables : Byzance ne se servait guère du type oriental pour représenter le petit groupe, qu'elle arrangeait d'une manière harmonieuse, en conservant la physionomie et l'attitude de chaque personnage [1]. Elle recourait quelquefois, surtout dans les illustrations de la Bible, au procédé oriental pour représenter la foule, mais, même dans ce cas, les artistes byzantins savaient échapper au schématisme asiatique en modelant les têtes et les corps et en donnant une forme équilibrée et symétrique à la silhouette de l'ensemble [2].

Zemen — on en peut juger par le Chemin de croix, le Chemin du jugement, la Mise en croix — ne connaît pas ces efforts d'un goût plus raffiné, que provoquait à Constantinople l'influence de l'antiquité.

La physionomie artistique des groupes et des foules de Zemen, comme des autres parties de la décoration, se détermine peut-être surtout par le type des têtes et leur facture. Ce sont des têtes rondes avec des cheveux coupés court, un front bas, de grands yeux ronds, un nez droit et court et surtout des joues énormes et un grand menton rond. Que l'on compare ces têtes à celles que nous montrent les monuments des VIe, VIIe, VIIIe et IXe siècles, dans tout le monde chrétien [3], à celles des peintures les plus archaïques de la Cappadoce [4] et de l'Italie méridionale [5] et, enfin, à celles des miniatures et reliefs carolingiens, bénédictins et ottoniens [6], tous monuments qui appartiennent à la fin de la tradition pré-iconoclaste, la parenté saute aux yeux. C'est le même type de visage et une facture très analogue : contours très appuyés et absence du modelé. En Orient comme en Italie, en France, en

1. Voy. Par. gr. 139 (Omont, *Facsimilés*, pl. III, IV) et le Vat. Reg. 1 (*Collezione paleogr. Vat.*, I, pl. 6, 17).

2. Voy. les χοροί des différents saints dans le Jugement dernier, les foules du Par. gr. 139 (Omont, *Facsimilés*, pl. IX, X). Voy. particulièrement la représentation des tribus israélites dans le Vat. Reg. I, pl. 7, 9, 11, où l'artiste essaye de donner une image réelle de la foule au moyen d'une facture impressionniste. Pour apprécier l'effort naturaliste du peintre byzantin, comparez cette représentation aux groupes du Par. gr. 923, de l'Ambros. 49-50, des octateuques, des ms. bénédictins ou de Zemen.

3. Év. d'Etchmiadzin (Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler*, I, pl. II-VI), Év. Par. syr. 33 (Millet, *Évangile*, fig. 9), Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. 19, 31, 32, 34, 35, 42, 62, 63, 66-70, etc.), Parenzo (Neumann, *Parenzo*, planches), Saint-Démétrios à Salonique (Uspenskij, *Mosaïques Saint-Démétrios*, pl. 1 sq.), Sainte-Marie-Antique (Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. XIV, XV, XX, XXII-XXIV ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 160, 162, 186, 187), Saint-Saba (*ibidem*, pl. 169-171), Saint-Chrysogone (*ibidem*, pl. 173), Saint-Clément (*ibidem*, pl. 175, 1, 210-212, 214), Sainte-Praxède (*ibidem*, pl. 202-204), Saints-Silvestre-et-Martin (*ibidem*, pl. 205), à Rome.

4. Toqale ; Tchaouch-In ; Qeledjlar (Hemsbey)-Klissé ; chapelle près de Qaterdji-Djami ; chapelle de la Vierge, de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Georges ; El-Nazar ; Saint-Théodore, près d'Urgub ; Balleq-Klissé. Les miniatures syriaques et arméniennes conservent longtemps des traces de ce type de tête. Voy., par exemple, Lond. addit. 7169 (Millet, *Évangile*, fig. 107, 145, 202, 283, 314, 339, 447, 564, 634)) ; ms. 697 de la Bibl. des Mékhitaristes de Vienne ; Év. d'Etchmiadzin, du XIe s. (Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. VI-XIV).

5. Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 29, 34, 54, 95, 96, 103, 105, 119, pl. III, XIII.

6. Cf. Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. 4, 16, 17, 21, 30, 31, 40, 17, 51, 56, 98, etc. ; Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 14, 17 sq., V, pl. 1, 2, 4, 7, 8, 10, etc. ; Kraus, *Codex Egberti*, pl. 2, 9, 10, etc. ; Beissel, *Evangelienbuch des hl. Bernward*, pl. 4, 5, 7, 8, etc. ; *Le miniature nei codici Cassinensi*, I, Cod. 175, 241, pl. 1, Cod. 99, 206, pl. 1, 3, etc. ; *Le miniature nei rotoli dell' Exultet* (*Exultet* de Gaete, I, II, III, Capoue, Fondi, Mont-Cassin, Troia) ; d'Ancona, *La miniature italienne*, pl. 1, 3, 4 ; Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. I sq.

Allemagne et en Espagne, ce type règne jusqu'à l'époque romane ou gothique [1] et n'est autre chose qu'une transformation de la tête hellénistique, peu expressive, mais pleine de force et resplendissante de santé [2]. La rondeur des joues pleines, dissimulée par le modelé dans les œuvres anciennes, d'un goût naturaliste, devient trop évidente et presque caricaturale, dès que les ombres et les nuances de teint sont omises.

Cette forme et cette facture des figures de Zemen sont peut-être aussi ce qui distingue le plus nettement notre décoration des œuvres byzantines, où l'on peint des visages ascétiques, où l'on est tenu de modeler. Zemen, à ce point de vue, est certainement beaucoup plus éloignée de Byzance que de certaines peintures serbes et macédoniennes des XIVe-XVe siècles qui, moins hardies, semblent pourtant suivre les mêmes modèles ou un exemple analogue [3].

Une fois sur la voie de la schématisation de la facture, les artistes de Zemen ne s'arrêtent pas devant une représentation géométrique des barbes et des moustaches. Les procédés qu'ils emploient à cet effet rappellent une fois de plus les œuvres des VIIe, VIIIe, IXe siècles [4] et les imitations postérieures, orientales [5] et latines [6]. Ces barbes sont caractérisées par la disposition des poils autour de la bouche et du menton : les moustaches forment comme une tresse étroite qui tombe au-dessus des coins de la bouche en se pliant sous un angle qui s'approche de l'angle droit, le menton reste nu, les joues sont également dégagées jusqu'au bord inférieur : c'est à leur contour inférieur que la barbe est ajustée. Parmi les types de barbes, celle de saint Paul, divisée en beaucoup de mèches isolées, suit un procédé très ancien [7]. La barbe de saint Théodore Stratilate, partagée en deux parties égales (voy. aussi fig. 31), dont chacune se termine en demi-cercle, dépend aussi d'anciens prototypes [8]. On observe

1. Voy. de Lasteyrie, *Études sur la sculpture française au moyen âge*, *Mon. Piot*, VIII, pl. V, VI, IX-XI, XIII-XV ; Houvet, *Cathédrale de Chartres, Portail Royal*, pl. 5-28 ; exemples innombrables dans A. Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol. II-X, Boston, 1923. Dans ces exemples, comme ailleurs dans la sculpture romane, on retrouve les figures aux grands yeux ronds, au nez droit et surtout aux joues excessivement larges et plates. Ce type de visage a la même origine que les formules de visage employées par les miniaturistes carolingiens et bénédictins.

2. Voy. les physionomies dans la Genèse de Vienne, dans la Bible de Cotton, dans le *Rossanensis*, dans le Dioscoride de Vienne, dans les mosaïques de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure. Voy. les têtes des statues et des bustes des empereurs et impératrices byzantins (R. Delbrück, *Porträts byzantinischer Kaiserinnen*, dans *Röm. Mittheil.*, vol. 28, 1913, p. 310 sq., pl. 9, 11, 14, 16. Cf. *Bulletin de la Soc. Nat. des Antiquaires de France*, 1909, p. 278 ; 1913, p. 361 ; *Revue de l'art chrétien*, 64, 1914, p. 159). Dans les provinces orientales de l'Empire romain, cette facture de tête orientale apparaît en peinture à une époque très récente : voy. les fresques découvertes en 1920 à Dura en Mésopotamie : *Syria*, 3, 1922, pl. XXXIX sq.

3. Voy. surtout les peintures de Markov mon., de Lesnovo, de Mateič (phot. Okunev).

4. Év. d'Etchmiadzin, peintures des VIIIe-IXe siècles à Rome : Saint-Saba, Saint-Clément, Sainte-Pudentienne (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 169-71, 214, 218), Sainte-Marie-Antique (Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. XIV, XV, XXII, XXV-XXXII, fig. 99) ; Par. gr. 923.

5. Qeledjlar (Hemsbey)-Klissé (Phot. de Jerphanion, aux Hautes-Études, B 7, 9, 12, 13, 15) ; Gueuremé (*Revue de l'art chrétien*, 64, 1914, pl. entre les pages 156 et 157) ; Qaranleq-Klissé (Phot. de Jerphanion, B 34, 37, 39) ; Toqale (*ibidem*, phot. B 53 et autres) ; chapelle près de Toqale (*ibidem*, phot. C 32-34) ; Balleq-Klissé (*ibidem*, phot. C 141) et d'autres peintures cappadociennes ; miniatures : Lond. addit. 7169 ; Par. syr. 344 (Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XX-XXVIII) ; Par. copte 13 ; peintures murales arméniennes, à Achtamar, près de Van (Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, fig. 474).

6. *Exultet* de Troia (pl. 5) ; peintures à Sainte-Marie-ad-Cryptas, près de Fossa, dans les Abbruzzes (Bertaux, *Italie méridionale*, pl. XIV), à l'église des Quatre-Couronnés (chapelle Saint-Silvestre), à Rome (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 268, 269). Voy. l'arrangement des barbes dans les sculptures romanes (Ét. Houvet, *Cathédrale de Chartres, Portail Royal*, pl. 19, 22, 44, 56 ; de Lasteyrie, *Études sur la sculpture française au moyen âge*, dans les *Mon. Piot*, VIII, pl. VI, XIV).

7. Voy. par exemple, un ivoire gréco-oriental, trouvé en Syrie en 1920 (*Syria*, 4, 1923, pl. XLII).

8. Fresques de Dura, sur l'Euphrate (dans *Syria*, 3, 1922, pl. XXXIX-XLI), Qeledjlar-Klissé (Phot. de Jerphanion, Hautes-Études, phot. B 9), Qaranleq-Klissé (*ibidem*, phot. B 37, 39), Tchareqle-Klissé (*ibidem*, phot. C 58), Elmale-Klissé (*ibidem*, phot. C 78), chapelle à Gueuremé (*ibidem*, phot. C 10 ; cet exemple est particulièrement curieux, parce que la formule d'une barbe à deux bouts y est appliquée, comme à Zemen, à une image du saint Théodore) ; peintures à Neredica (Kondakov, *Christ*, fig. 22 ; Ebersolt, *Fresques byzantines de Néréditsi*, dans les *Mon. Piot*, XIII, p. 40, pl. IV) ; peintures à Rome : Sainte-Praxède (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 203), Quatre-Couronnés (*ibidem*, pl. 268), Saints-Jean-et-Paul (*ibidem*, pl. 230, 2) ; mosaïques à la Chapelle Palatine (Phot. Alinari 11391) et à Saint-Marc de Venise (Phot. Alinari, 13720 ; XIIIe siècle) ; fresques de Cavallini, à Assise (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, fig. 228), un triptyque à Viterbe (*ibidem*, fig. 525). En Allemagne, peintures à Goldbach (école de Reichenau, *ibidem*, fig. 372), miniature du *Codex Egberti* (Kraus, pl. XXII). Miniatures syriaques et arméniennes : Lond. addit. 7169 ; Par. arm. 18 ; Par. syr. 344 ; Év. de Morgan (Macler, *Miniatures arméniennes*, fig. 33-41, 51-55, 57, 97, etc.).

une facture analogue à Lesnovo en Serbie [1], ce qui, une fois de plus, et d'une manière évidente, montre l'influence de la manière de Zemen sur l'art balkanique de l'époque. Cette facture de la barbe de saint Théodore, à Zemen, s'oppose nettement à la pratique de l'art chrétien des Ve-VIe siècles, d'une part [2], et de l'art byzantin du Xe siècle et de l'époque suivante [3] : les artistes n'y abandonnent jamais l'idée de représenter la masse molle et touffue des cheveux, ils ne les partagent pas en mèches schématiques, ne séparent pas non plus avec autant de rigueur les moustaches et la barbe du menton et des joues. Un modelé plus ou moins réussi y montre la forme et le volume des différentes parties de la barbe, ainsi que le passage graduel de la masse des cheveux aux parties nues des joues. Ainsi, le menton est ordinairement couvert d'une couche légère de poils.



Fig. 31. — Zemen. Préparation des clous.

Plusieurs personnages à Zemen sont caractérisés par un dessin des mains qui est étranger à la tradition byzantine : chez saint Paul, la paume de la main est comme gonflée, l'articulation a l'air d'être serrée par une ficelle ; les doigts, très longs et massifs, au lieu de se plier aux articulations, se courbent légèrement. Des mains analogues, grandes et grasses, avec des doigts courbés du bout, reviennent chez d'autres personnages. Cette forme, comme l'absence de modelé, les oppose à la facture byzantine. Par contre, on observe ces procédés à peu près partout dans les œuvres pré-iconoclastes [4] et les monuments qui

1. Millet, *L'art serbe. Les églises*, I, fig. 12. On peut mentionner également le portrait d'un donateur au mon. de Treskavec, en Macédoine (Miljukov, *Macédoine occidentale*, pl. 19 a).

2. Voy. les images du Christ et de saint Paul dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf et des baptistères de Ravenne ; l'image de saint Théodore, à Saint-Cosme de Rome, et de saint Jean à Parenzo ; les images du Christ, de saint Jean et de saint Paul dans les miniatures du *Rossanensis*, de l'Év. de Sinope, de l'Év. de Rabula.

Voy. la tête de saint Théodore dans les mosaïques de Saint-Luc en Phocide et de la Chapelle Palatine, dans les peintures de Boiana, dans les miniatures du Psautier et du Ménologe de Basile II.

4. Év. d'Etchmiadzin, Par. syr. 33, Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. 18, 21, 27, 29, 31-33, 35, 36, 42, 47, 51, 52, 87, 90, 96, etc.), Abou-Hennis (Clédat, *Notes*, pl. II, III, V) ; peintures du VIe siècle, à la catacombe de Commodille (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 136) ; miniatures latines des VIIIe-IXe siècles (Bastard, *Peintures*, vol. 2 : Sacramentaire de Gellone ; ms. des comm. de saint Jérôme, de l'abbaye de Corbie ; vol. 3 : Év. de Saint-Médard de Soissons ; Év. de Notre-Dame de Chartres ; vol. 6 : Év. de Du Fay. Westwood, *Facsimiles*, pl. 1, 14, 15, 18, 19, 24).

en suivent la tradition [1]. En schématisant la main de leurs modèles hellénistiques, avec sa musculature bien développée, les artistes du VIIe siècle et des siècles suivants en gardent toujours l'ampleur, mais transforment en bandes plus ou moins courbées les doigts qui, sur les originaux, sont pliés, d'une manière naturelle, aux articulations. Cette formule de stylisation s'inspire probablement d'une ancienne tradition de l'art oriental, et précisément égyptien [2].

Les personnages des scènes de Zemen sont vêtus de tuniques et de manteaux, dont la facture se distingue radicalement des procédés employés dans les mêmes occasions par les Byzantins et par la plupart des peintres balkaniques qui suivent les modèles byzantins. Nous avons déjà parlé en détail de cette draperie, élaborée dans les ateliers de Constantinople au XIe siècle [3]. Or, le peintre de Zemen ne se doute même pas de ces schémas, formés sur les prototypes de la statuaire antique. Nos peintures s'inspirent des œuvres antérieures à la renaissance byzantine des Macédoniens et des Comnènes.

En effet, à Zemen, les habits sont larges et recouvrent le corps qui disparaît sous l'étoffe dure et comme empesée. Les plis sont longs et souvent parallèles les uns aux autres ; des lignes droites ou de grandes courbes tendues dominent le dessin. Les crêtes des plis sont tranchantes, comme si c'était du papier. Les bords sont pliés et repliés et forment des zigzags et des reliefs d'une régularité géométrique et d'une rigidité qui fait penser au bois et au carton. Jamais de modelé : seuls des contours continus et tranchants déterminent la forme des draperies. Le moindre morceau d'étoffe, les serviettes dans le Jugement de Pilate et le Lavement des pieds, le manteau jeté sur une pierre, à Gethsémané, les rideaux dans l'Eucharistie, subissent cette stylisation.

Avec des variations de plus ou moins d'importance, des procédés analogues reparaissent sur tous les monuments des VIIe, VIIIe et IXe siècles [4]. On les observe déjà dans l'art chrétien dès le VIe siècle,

1. Peintures en Cappadoce : Qeledjlar-Klissé (Phot. de Jerphanion, Hautes-Études B 5, 7, 9, 10, 12 et autres), Toqale (*ibidem*, phot. B 52-53). Peintures en Italie méridionale : Carpignano (Diehl, *Italie méridionale*, p. 33), Saint-Laurent, aux sources du Volturne (Bertaux, *Italie méridionale*, pl. III), grotte « des Saints » près de Calvi (*ibidem*, fig. 95), grotte de Saint-Blaise (*ibidem*, fig. 96). Peintures à Rome : Sainte-Marie-Antique (Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. XIV, XV, XXII-XXV), Saint-Clément (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 214 ; Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 98, 106). Miniatures du Par. gr. 923, du Lond. addit. 7169, du Par. copte 13, du Par. Év. copte-arabe 1 ; de l'Év. d'Etchmiadzin du XIe siècle (Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. VI-XIV) et du Par. arm. 18 (*ibidem*, pl. XVI-XIX). Voy. aussi les Par. gr. 135 et 2243 (Omont, *Facsimilés*, pl. LXXXIII, LXXXVII, LXXXVIII), les miniatures grecques de l'Italie du Sud (Bibl. Casanatense Év. 165 ; cf. Muñoz, *I codici greci minati delle minore biblioteche di Roma*, pl. 17-18) ; miniatures bénédictines en Italie : Ms. Cas. 175. 241, éd. pl. 1-2 ; Ms. Cas. 109. 25, éd. pl. 1-2 ; Ms. Cas. 73129, Ms. de l'*Exultet* : de Gaete, I, II, III, de Capoue, de Fondi, de Troia. Miniatures carolingiennes (Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. 3, 4, 8, 10, 13, 17, 21, 24, 25, 30, 32, etc.) ; miniatures ottoniennes : Év. d'Otton à Aix-la-Chapelle (Beissel, *Bilder zu Aachen*, pl. X, XI, XVI, etc.) ; Év. d'Otton III à Munich (Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 1-5, 7-8, 10-11, etc.) ; Év. d'Henri II à Munich (Leidinger, *Miniaturen*, V, pl. 13-15, 17-24, etc.) ; *Codex Egberti* (Kraus, pl. III, IV, VI, IX, XII, XIII, etc.) ; Év. à Hildesheim (Beissel, *Evangelienbuch des hl. Bernward*, pl. III-V, XII-XIV, etc) ; d'autres ms : Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*, pl. 2-4, 6, 11-13, 15-18, etc. Peintures murales en France (XIe-XIIe siècles) : Saint-Savin, Vic, Saint-Chef (Isère). Cf. Gellis-Didot et Laffillée, *La peinture décorative en France*, pl. s. n. ; ivoires de l'époque carolingienne et ottonienne (voy. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, pl. II, IV, IX et autres).

2. Cf., par exemple, Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, I, fig. 33, 175, etc., et surtout fig. 717.

3. Voy. chap. II, p. 68 sq.

4. Peintures à Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. 47, 52, 99-100, 102-10?, 108-110), à Rome : Sainte-Marie-Antique (Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. XIX, XX, XXII-XXX ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 186-7), Saint-Clément (*ibidem*, pl. 175, 214), Saints-Silvestre-et-Martin (*ibidem*, pl. 205) ; mosaïques à la chapelle de Saint-Venance (*ibidem*, pl. 111), à la chapelle Saint-Zenon, à Sainte-Praxède (*ibidem*, pl. 115), à Saints-Nérée-et-Achillée (De Rossi, *Musaici cristiani*, pl. s. n.), à Sainte-Cécile-in-Trastevere (*ibidem*, pl. 24), à Sainte-Praxède (*ibidem*, pl. 26), à Saint-Marc (*ibidem*, pl. 28), à Sainte-Marie-in-Domnica (*ibidem*, pl. 23). Mosaïques à Saint-Démétrios, à Salonique (Uspenskij, *Mosaïques Saint-Démétrios*, pl. 1, 2, 3, 7, 9, etc.) ; miniatures du Pentateuque Ashburnham, du Par. gr. 923, de l'Ambros. 49-50.

sur certains monuments syriens ou de provenance orientale [1] ; les miniatures et les reliefs carolingiens et ottoniens [2], les sculptures romanes [3] suivent quelquefois un système analogue, les peintures archaïsantes en Italie [4] ne l'abandonnent pas avant le XIIIe siècle ; enfin, les mosaïstes de Saint-Luc en Phocide s'en servent aussi. La facture des draperies à Zemen appartient donc à la tradition pré-iconoclaste, d'origine orientale [5]. Répandue d'abord dans tout le monde chrétien, elle se conserve ensuite chez les Orientaux et les Latins. Zemen montre que des écoles archaïsantes des Balkans s'en servirent même à l'époque de la plus grande diffusion du style byzantin.

Quelques détails précisent cette constatation. Plusieurs personnages de Zemen, tels que les serviteurs dans le Baiser de Judas, le Chemin du jugement, Pilate, portent une tunique rouge doublée de blanc ; on aperçoit cette doublure parce que la partie inférieure de la tunique est représentée comme une cloche, vue d'en bas : la partie de devant est soulevée, le bord forme une ellipse. Or, des peintures pré-iconoclastes [6], carolingiennes et ottoniennes [7], où se retrouve cette même formule, nous montrent l'origine lointaine du dessin de Zemen. D'autres peintures murales orthodoxes du XIVe siècle suivent cet exemple de Zemen, toutefois sans reproduire avec la même fidélité l'ancien prototype [8].

Par contre, nos artistes se plient à ces prototypes. Un détail, dans ces mêmes tuniques en cloches, le montre d'une manière évidente : on y aperçoit, au bord inférieur, sur le dos, comme un léger gonflement, causé par le mouvement de la figure, mais très schématisé et peu naturel. Des analogies dans la peinture des IXe-Xe siècles [9] et les miniatures romanes [10] montrent que les artistes de Zemen copiaient des modèles anciens trait pour trait, jusqu'aux petits détails.

1. Év. d'Etchmiadzin, Par. syr. 33, Év. de Cambridge, peinture à Sainte-Marie-Antique (la Vierge-Reine : Wilpert *Mosaiken und Malereien*, pl. 133-134) ; mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne (*ibidem*, pl. 97-100), au baptistère des Ariens (*ibidem*, pl. 101).

2. Cf. Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. 2-4, 8, 10, 13, 16, 21, 24, etc. Voy. aussi les draperies des personnages dans l'Év. d'Otton III, à Munich (Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 7, 8, 13-15, 17, etc.), l'Év. d'Otton, à Aix-la-Chapelle (Beissel, *Bilder zu Aachen*, pl. 7, 10-12). On trouvera plus de particularités dans l'Év. de Henri II à Munich et le *Codex Egberti* (voy. pourtant Leidinger, *Miniaturen*, V, 1, 2, 4, 5, 7, 13, 17, etc., et Kraus, *Codex Egberti*, pl. VI, IX, XII, XXI, XXII et autres). Pour les draperies sur les ivoires latins, voy. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, pl. I, II, LXV, LXX, LXXIV et autres.

3. Houvet, *Cathédrale de Chartres, Portail Royal*, pl. 5-12, 39-45, etc. ; De Lasteyrie, *Études sur la sculpture française*, pl. V-XI, XIII-XV ; Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture*, vol. II-X, exemples innombrables.

4. Saint-Laurent, aux sources du Volturne (Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 29 et 31, pl. III), grotte de Saint-Blaise (*ibidem*, fig. 96, 104), Sainte-Marie-ad-Cryptas (*ibidem*, pl. XIV). Voy. aussi les miniatures bénédictines : M. Cas. 175-241 ; 99. 206 ; *Exultet* de Gaete, I, II, III, de Fondi, du Mont-Cassin.

5. Voy. les peintures gréco-orientales à Dura (*Syria*, 3, 1922, pl. XXXIX) et à Palmyre (Strzygowski, *Orient oder Rom*, pl. I) et les sculptures funéraires de Palmyre (Simonsen, *Sculptures de Palmyre*, pl. I-V sq. ; Uspenskij, dans *Izvêstija R. A. I. v K.*, VII, pl. XIV) et d'Altyn-Tach, au Musée de Brousse (Mendel, dans *B. C. H.*, XXXIII, p. 283 sq.).

6. Peintures de Dura (*Syria*, 3, 1922, pl. XXXVIII, XXXIX, XLI) ; peintures de Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. LV 2) ; miniatures du Pentateuque Ashburnham ; peintures du IXe siècle à Sainte-Marie-Antique (Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. XXIII, b) et peintures du Xe siècle à Saint-Chrysogone, à Rome (Wilpert, *Mosaiken und Malerein*, pl. 176).

7. Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. 141, 146, 160 ; Leidinger, *Miniaturen*, V, pl. 7, 8, 10, 11, 13, 15-21, etc. ; Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 7, 8, 13, 14, 17-19, 21, 23, 26, 27, 29-33, etc.

8. Voy. Kachrié-Djami (Schmit, pl. X, XI) ; Mistra, Métropole (Millet, pl. 70, 1) ; Nagoričino (motif répété plusieurs fois, dans le Lavement des pieds, le Chemin de croix, la Mise en croix, le Crucifiement) ; Markov mon. (dans le Massacre des innocents) (Phot. Okunev).

9. Peintures à Sainte-Marie-Antique (Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. XXIII, 3) et à Saint-Chrysogone (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 176).

10. Miniatures dans le ms. du Commentaire sur Ézéchiel par Haimon, évêque de Halberstadt (fin du Xe siècle : Bastard, *Peintures*, vol. VII), dans le Psautier dit de Louis le Germanique (Berlin, lat. théol. 58 ; voy. Boinet, *Miniature carolin-*

Une autre représentation encore est étrangère à la tradition byzantine. Dans les deux scènes où il apparaît, Pilate porte un long chiton (ou une dalmatique) de couleur blanche, avec des cercles bleus et jaunes garnis d'ornements. Le même costume se répète chez un vieillard dans la Mise en croix; une étoffe à dessin analogue couvre l'autel dans l'Eucharistie. Trois autres peintures balkaniques [1], dont l'une, celle de Lesnovo, a été déjà rapprochée de Zemen, et une autre, celle de Kalotino, le sera plus loin, reproduisent, sur des tuniques de princes bulgares et macédoniens, ce type de tissu qu'on ne trouve pas dans les monuments byzantins. Est-ce la représentation d'un objet réel, d'une étoffe brodée d'or qui aurait été portée au XIV[e] siècle dans le pays où les artistes travaillaient? Il se peut, sans doute. Mais, en général, l'art de Zemen est si peu en rapport avec la vie courante, qu'on est tenté de penser, pour ce détail aussi, à un emprunt à une tradition artistique. Or, les recherches dans cette direction semblent se justifier, puisque, aux deux pôles où, au commencement du deuxième millénaire, se réfugie la tradition suivie par Zemen (la tradition pré-iconoclaste), c'est-à-dire en Cappadoce [2] et dans les pays latins [3], on retrouve plusieurs exemples de l'habit du Pilate de Zemen.

On comprend d'ailleurs que cette étoffe blanche (dans d'autres cas, couleur rose et bleu-clair), tachetée de cercles foncés brodés d'or, puisse remonter à une haute antiquité. C'est certainement un dernier souvenir des soies persanes, pareilles à celles qu'on voit, au Musée du Louvre, sur les archers des céramiques de Suse. On sait que les vêtements riches, couverts de dessins multicolores, sont tout à fait dans la tradition pré-iconoclaste.

C'est toujours à ce même milieu artistique que nous devons rapporter un dernier détail curieux: les martyrs, à Zemen, portent des manteaux foncés — presque exclusivement rouge-framboise — avec une doublure blanche dont la surface est couverte de losanges. On connaît des arrangements semblables dans la peinture occidentale de l'époque romane [4]; mais, comme en tant d'autres cas, ce n'est là qu'un reflet d'une tradition plus ancienne et orientale. En effet, l'analogie la plus frappante du procédé de Zemen se trouve dans une décoration archaïsante de la Cappadoce [5]. Dans cette peinture orientale, non

gienne, pl. 150 B) et dans l'Apocalypse de Prague (XI[e] siècle. Voy. L. Niederle, *Slovanské starožitnosti, oddil kulturni*, 2, pl. XVIII). Nous ne mentionnons ici que les exemples de la formule schématisée, en laissant de côté les nombreuses représentations de goût naturaliste qui montrent des tuniques avec le bord gonflé par le vent (personnages en mouvement): voy. par exemple, sur un relief byzantin à Berlin (*Beschreibung der Bildwerke der chr. Epochen*, pl. 6, nº 13) et sur une miniature des Heures de Charles le Chauve (Bastard, *Peintures*, vol. VI).

1. 1) Lesnovo, en Macédoine (Millet, *L'art serbe, les églises*, fig. 12); 2) Treskavec, en Macédoine (Miljukov, *Macédoine occidentale*, pl. 19, a); 3) Kalotino, en Bulgarie (v. plus loin, chap. VI).

2. Tchareqle-Klissé, Qaranleq-Klissé, Elmale-Klissé, Sainte-Barbe à Soandere, Saint-Théodore près d'Urgub (Phot. de Jerphanion, Hautes-Études, B 29, B 36, B 44, B 114, C 129).

3. Év. de Lorsch (Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. 17); év. d'Otton III (Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 41); peintures de Saint-Clément, à Rome (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 242); à San Pietro à Grado, près de Pise (Venturi, *Storia*, V, fig. 168); peintures à Castignano, près de Bussi dans les Abbruzzes (Bertaux, *Italie méridionale*, p. 286); à Sainte-Marie-in-Pallara (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, p. 224, fig. 401, 402, 406); peintures murales à Saint-Pierre de Bucharach, à Saint-Cunibert de Cologne (Clemen, *Romanische Wandmalereien*, pl. 29, 63), à Brauweiler (Aus'm Weerth, *Wandmalereien*, pl. XV-XVI), à Saint-Patrocle de Soest (dessins de H. Kolb et O. Vorlaender, publiés par R. Borrman, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland*, s. d., planches s. n.); au donjon du château de Petersberg, près de Friefach et à Pürgg (*Mitteilungen der Oesterreichischen Central Kommission*, XXII, fig. 17, XXVIII, pl. VI); polyptyque de Simone Martini à Anvers: Crucifiement (Venturi, *Storia*, V, fig. 510).

4. Voy. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*, pl. XXXIX, XLI, XLII (ms. dit « Gumpertsbibel » à Erlangen). Voy. les vêtements couverts d'un treillis analogue à celui de Zemen, dans les peintures du XIII[e] siècle aux Saints-Cosme-et-Damien, à Rome (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 264-6).

5. Peintures murales à Souveh (de 1217): phot. de Jerphanion, Hautes-Études.

seulement le motif par lui-même est exactement analogue, mais il est appliqué à des personnages qui, comme à Zemen, sont représentés en buste le long d'une frise.

Notons enfin que les architectures et le paysage de Zemen remontent aussi à des sources très anciennes. En effet, le décorateur ne connaît pas du tout la richesse des « fabriques » fantaisistes, si fréquentes dans la peinture byzantine. Il ne représente que de simples maisonnettes avec des toits en dos d'âne, exactement conformes aux types du VI[e], du VII[e], du VIII[e] et du IX[e] siècle [1]. Une seule fois, il les remplace par une arcade sur des colonnes massives (Lavement des pieds), mais, cette fois aussi, il ne fait que suivre l'art de l'époque pré-iconoclaste [2].

Le paysage, nous l'avons déjà dit, est très développé. Les hautes collines, qui montent jusqu'au cadre supérieur des scènes, copient les modèles hellénistiques [3]. Leur facture, qui transforme chaque montagne en une série de marches larges et plates, suit également des prototypes anciens. On trouve, en effet, ce même système de schématisation et jusqu'à ces traits verticaux et inclinés qui indiquent l'angle de la surface de chaque marche, dans une décoration romaine du VIII[e] ou du IX[e] siècle [4].

Le coloris de Zemen mérite une attention spéciale. Radicalement opposé aux gammes des peintures byzantines, il est caractérisé par des taches éclatantes de jaune et de rouge-brique, qui tranchent sur l'ensemble. Le brun et l'orange sont également très employés : ils sont accompagnés du bleu des fonds, de l'olive des montagnes et du blanc des habits et des visages. Les contours noirs donnent un accent à chacune de ces taches. Elles conservent toute la pureté de leur couleur, que ne dissimulent ni des ombres ni les nuances d'un modelé.

L'élan coloriste de l'ensemble fait penser à une œuvre d'art populaire slave, où le goût de l'artisan pour des combinaisons hardies de couleurs dirige seul son choix. Il semble pourtant que la gamme de Zemen remonte à cette tradition pré-iconoclaste qu'on a pu entrevoir tant de fois à travers l'iconographie et le style de notre décoration.

On sait en effet que le coloris de la peinture syriaque et surtout de la peinture copte est toujours dominé par le jaune de toutes nuances (jusqu'au brun) et le rouge [5]: nous avons justement les mêmes couleurs à Zemen et la même pureté des tons éclatants, sans modelé, avec des contours noirs délimitant les taches des couleurs.

La gamme de couleurs copto-syrienne passe — comme on sait — d'abord à Rome [6], puis chez les Lombards, les Français, les Irlandais et les Anglo-Saxons. Les Bénédictins du Mont-Cassin [7] con-

1. Voy. chap. I, p. 35, notes 1-3.

2. Voy. notes 6-8, à la p. 207.

3. Voy. les mosaïques du mausolée de Galla Placidia (le Bon Pasteur : Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 48) et de Saint-Vital (images des Évangélistes), à Ravenne, de Saint-Aquilin, à Milan (*ibidem*, pl. 41); les miniatures de la Genèse de Vienne (éd. Hartel-Wickhoff).

4. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 192-3 (Saint-Sabbas). Il est curieux de rappeler que les miniatures d'un groupe de ms. du XIV[e] s., provenant du Nord de l'Italie, reprennent ce type hellénistique des monticules. V. Dorez, *Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Lord Leicester*, pl. XXX-XXXIX; Venturi, *Storia*, V, fig. 774; Brutails, *Bible de Charles V, etc.*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1886, p. 637 sq.; Warner, *Guide to the manuscripts*, I, pl. XLIII.

5. Kondakov, *Vierge*, I, p. 152; Strzygowski, *Alexandr. Weltchronik*, p. 154-5, 178, 187; Gayet, *L'art copte*, p. 273; Leclerq dans Cabrol, *Dictionnaire*, *s. v.* « Antinoé », p. 2346-7; Grüneisen, *Art copte*, p. 17.

6. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 148, 149, 168, 175_1, 177_1, 183, 188, 201_2, $205_{1, 3}$, 210, 214, 218, 223, 224, 229.

7. Cf. Bertaux, *Italie méridionale*, p. 98, 193, 198, 199, 214, 220. Voy. ms. du Mont-Cassin, 175. 241 (*Le miniature nei codici cassinesi*, I, pl. 1 et 2); *Exultet* de Gaete, I; *Exultet* du Mont-Cassin.

tinuent à l'employer; on suit peut-être son reflet dans les fresques romanes en France[1]. Elle trouve enfin le meilleur accueil chez les enlumineurs des plus anciens manuscrits bulgares. Zemen montre qu'en Bulgarie les liens qui unissent la pratique coloriste des anciens artistes coptes et syriaques ne se borne pas à la miniature[2]; on voit aussi avec quelle fidélité les décorateurs bulgares du XIVe siècle peuvent suivre des modèles de tradition pré-iconoclaste.

La couleur des visages de Zemen, d'un blanc presque pur, apporte une précision utile : on sait, en effet, qu'une pâleur analogue caractérise les figures des mosaïques du VIe siècle[3], des fresques coptes à Baouît et des peintures d'origine orientale à Rome[4], aussi bien que les têtes des miniatures mérovingiennes[5], irlandaises et anglo-saxonnes[6]; les miniatures bénédictines, lombardes et carolingiennes suivent ces modèles. Un reflet de la même facture se reconnaît peut-être dans les visages qui apparaissent de temps à autre dans les initiales ornementées du style zoomorphique [7]; rarement illuminées, ces figures sont simplement indiquées par un contour : le blanc du parchemin rend parfaitement la couleur des anciens modèles orientaux.

Une dernière observation enfin nous fera mieux voir encore comment les artistes de Zemen ont su tirer d'une tradition très ancienne des motifs rares. On s'étonne de voir que, dans les scènes de la Passion, presque partout, les textes qui accompagnent la peinture sont tracés sur des rectangles blancs (pl. XXII, XXIV, XXVII-XXIX). Il ne peut y avoir de doute : ces rectangles sont des imitations des *tituli* antiques. Or la peinture byzantine ne les emploie jamais [8]. Les modèles de Zemen sont donc antérieurs à la Renaissance byzantine, et encore l'art pré-iconoclaste ne s'en sert que très rarement. On les voit seulement sur les coupes à fond d'or[9], sur plusieurs sarcophages et diptyques[10], sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure[11] et sur une peinture archaïque du Latmos[12]. Quelques miniatures coptes, lombardes, carolingiennes et allemandes, en reproduisant des prototypes plus anciens, placent les inscriptions sur des *tituli* au milieu de la scène[13]. Enfin, une décoration bénédictine de 1263, à San Pellegrino, nous

1. Voy., par exemple, les peintures de Saint-Savin, de Saint-Jean de Poitiers, de Vic, de la chapelle de Liget (Indre-et-Loire), etc. (reproductions dans Gelis-Didot et Laffillée, *La peinture décorative en France*, pl.s.n.).

2. Nous nous proposons d'étudier cette question ailleurs.

3. Voy. les mosaïques de Ravenne, de Parenzo, de Saint-Démétrios, à Salonique. Voy. les observations de Kondakov à ce sujet : Kondakov, *Vierge*, I, p. 325.

4. Clédat, *Baouît*, pl. XVI-XVIII, XXI, XXIX, LIV, LXIII, LXV, LXXIII, LXXIV ; Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 378, 380; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 177, 208, 209, 214 (partout la carnation est d'un rose blanchâtre qui varie de nuances).

5. Bastard, *Peintures*, vol. 2 : Sacramentaire de Gellone ; ms. des commentaires de saint Jérome, de l'abbaye de Corbie ; livre de médecine de Notre-Dame de Chartres ; vol. 3 : Év. de Saint-Médard de Soisson (têtes des vignettes) ; Év. du trésor de Notre-Dame de Chartres ; vol. 4 : Év. de Loisel, Sacramentaire de Drogon (plusieurs petites vignettes), etc.

6. Westwood, *Facsimiles*, pl. 1, 10, 13, 15-18, 21-2, 26-28.

7. Voy. par exemple Stasov, *Slavjanskij i vostočnyj ornament*, pl. XXVIII$_1$ et XIX$_{4, 6, 7}$.

8. On ne les voit que sur des émaux, par exemple sur la Pala d'Oro (Crucifiement, Ascension, Pentecôte, Dormition), à Saint-Marc de Venise et sur la mosaïque portative de l'Opera del Duomo, à Florence (Annonciation).

9. Garrucci, *Storia*, pl. 180$_5$, 183$_6$, 187$_5$, 188$_{5, 6, 7}$, 197$_2$.

10. *Ibidem*, pl. 296$_{1, 3}$, 301$_2$, 303$_1$, 320$_1$, 321$_{3, 4}$, 326$_1$, 333$_1$, 334$_{2, 3}$, 338$_4$, 340$_4$; 343$_3$, 346$_1$, etc. ; 457$_1$, 478$_{29}$; Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler*, I, p. 33.

11. Garrucci, *Storia*, pl. 214; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 61, 62, 70-74.

12. *Milet*, édition de l'Institut archéologique de Berlin, vol. III, pl. I.

13. Vat. copte 60 (Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLIII ; Grüneisen, *Art copte*, pl. XLVII) ; Vat. lat. 83 ; Psautier Ambros. (G. Rizzo et P. Toesca, *Storia dell'arte classica e italiana*, III 1, fig. 268 ; d'Ancona, *La miniature italienne*, pl. I) ; Munich, lat. 343 (Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milan, 1912, pl. IV) ; *Codex Egberti* (Kraus,

montre le *titulus* employé pour inscrire le nom des mois dans un calendrier monumental [1]. Donc, à part ce dernier exemple, isolé en Italie autant que Zemen l'est dans les pays orthodoxes, les exemples de *tituli* analogues à ceux de notre décoration datent des IIIe, IVe et Ve siècles ; leurs reproductions latines sont du IXe et du Xe. On voit reparaître à Zemen des motifs qu'on croirait morts depuis des siècles. Les sources devaient être d'un archaïsme tout à fait exceptionnel. Cela est d'autant plus intéressant que, dans un pays peu éloigné de Zemen, au village de Kalotino, les peintres d'une petite église suivent cet exemple en traçant les noms des fondateurs et la dédicace sur des *tituli* analogues [2]. Une fois de plus, nous pouvons noter que les éléments archaïques d'une peinture comme celle de Zemen se seraient propagés dans l'art des Balkans.

2. Ljutibrod.

Un certain nombre de peintures subsistent sur les murs d'une église à moitié démolie, située dans un champ désert, à un kilomètre environ du village de Ljutibrod (entre les stations Čerepiš et Mezdra, sur la voie ferrée Sofia-Plevna). L'église devait primitivement avoir la forme d'une basilique à trois nefs sans coupole. On en distingue facilement le plan, mais seul le mur oriental, avec ses trois absides et une partie de la nef centrale, s'élève encore à une hauteur considérable : les absides latérales, étant plus basses, se sont conservées presque entièrement ; celle du milieu a perdu sa partie supérieure.

Des fragments de peintures, peu nombreux, mais du plus vif intérêt, se voient encore à l'intérieur des trois absides. Ce ne sont que des débris, mais qui ont pour nous l'avantage de conserver toute la fraîcheur primitive des couleurs. Ljutibrod présente plusieurs sujets curieux, disposés d'une manière peu commune, et des traits d'un style original. Ces fragments nous paraissent suffisants pour placer la décoration de Ljutibrod à côté de celle de Zemen. Malgré son état déplorable, le deuxième monument, d'un style archaïque, montre que la tradition pré-iconoclaste n'était pas le résultat d'une copie fortuite d'un modèle ancien, mais avait une base plus large dans les pratiques des artistes bulgares.

L'abside centrale porte les sujets suivants : une grande représentation du Pantocrator trônant et entouré de deux archanges : au-dessous, le Mélismos (fig. 32), l'enfant étendu sur l'autel et deux archanges en habits de diacres, les ῥιπίδια à la main, en attitude d'adoration (on lit les noms de Raphaël et d'Uriel). Sur les murs de la nef centrale, des fragments de petites scènes, deux images des Évangélistes et le commencement d'une rangée de médaillons ordinaires. Dans la prothèse, on ne distingue que les fragments d'une Vierge orante qui tient devant sa poitrine un médaillon ovale jaune avec l'effigie de l'Enfant, représenté en pied. Au diakonikon, on observe deux rangées de peintures,

Codex Egberti, pl. XLV, XLVI, XLIX). Voy. aussi quelques reliefs, par exemple, la couverture d'un Évangéliaire à Munich (Staats-Bibl. clm. 56 : Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. LV, fig. 128) et deux couvertures de l'Évangéliaire de Melisende, fille de Baudouin II (Dalton, *Catalogue*, nos 28-29, pl. XV, XVI).

1. Bertaux, *Italie méridionale*, p. 293-4, fig. 112. Il est curieux de comparer ces *tituli* de San Pellegrino, qui portent les noms des mois, avec ceux qui jouent le même rôle dans les peintures murales grecques du XVIIe siècle. Nous les avons observés en Bulgarie, au narthex de l'église des Saints-Pierre-et-Paul à Tirnovo.

2. Voy. chap. VII.

séparées par une bande rouge. En haut, deux archanges, représentés jusqu'aux genoux, s'inclinent devant une Hétimasie ; le Soleil et la Lune entourent cette scène. Plus bas, un chérubin, qui occupe le milieu de la zone, est accompagné de quatre personnages, représentés seulement jusqu'à la ceinture : deux anges, Adam et Ève se tournent vers le centre de l'abside, en tendant les bras. Sur une partie du mur nord du diakonikon s'est conservé un fragment du « Buisson Ardent », avec Moïse dénouant sa sandale, au pied de la montagne, et un buste de la Vierge orante dans la flamme. Aucune inscription ne date les peintures de Ljutibrod, pour lesquelles nous manquons de témoignages historiques. Pourtant le Mélismos et la rangée de médaillons permettent de classer la décoration parmi les œuvres du XIVᵉ ou XVᵉ siècle. La parenté de son style avec celui de Zemen lui assignerait plutôt comme date la deuxième moitié du XIVᵉ siècle.

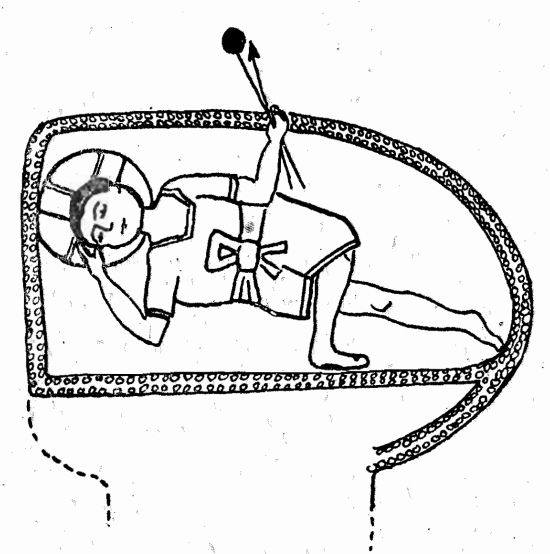


FIG. 32. — Ljutibrod. Mélismos.

Le choix des sujets, pour la décoration des absides, à Ljutibrod, diffère sensiblement de la pratique balkanique qui, d'une manière générale, suit le système byzantin.

Le Pantocrator de l'abside centrale occupe la place qui est toujours réservée à la Vierge. Ce n'est d'ailleurs pas une simple déviation de la pratique byzantine. En représentant un Pantocrator dans l'abside centrale, les artistes de Ljutibrod, comme ceux de Zemen, se fondent sur une autre tradition. En effet, en Cappadoce [1], dans l'Italie du Sud [2] et tous les pays latins à l'époque romane [3], une longue série de monuments pré-iconoclastes [4], ou conçus d'après ces anciens modèles, portent, au fond du sanctuaire, une représentation du Christ. L'effigie de Ljutibrod montre bien les liens de parenté qui réunissent l'art pré-iconoclaste et l'art bulgare. Notons également l'attitude étrange et sans analogue de l'Enfant, dans la scène du Mélismos, qui ressemble aux images « d'Emmanuel dormant », avec les instruments de la passion, et l'iconographie curieuse qui le représente étendu directement sur l'autel, et non pas sur la patène habituelle. La forme de l'autel, parsemé de perles, ressemble à celle de la peinture byzantine à Boiana (voy. chap. II, p. 88) et aux exemples fournis par les fresques cappadociennes.

1. Peintures dans les églises Amos, Andaval, Munchi-Klissé, Baleq-Klissé, Toqale, Sainte-Barbe à Soandere, Saint-Théodore à Urgub (Dalton, *Byz. Art*, p. 270-2).

2. Peintures à Carpignano, Saint-Étienne, Saint-Léonard, Casabrutta (Diehl, *Italie méridionale*, p. 30, 33, 35, 69, 71, 123, 125), à Saint-Nicolas (*gravina* Palaggianello), dans une autre grotte de Saint-Nicolas à Saint-Laurent près Fazano, à Saint-Étienne et ailleurs (Bertaux, *Italie méridionale*, p. 138 sq, p. 143, 144, 145, 147, etc., fig. 56, 59, 61).

3. Voy., par exemple, Gélis-Didot et Laffillée, *Peinture décorative en France*, Saint-Chef (Isère), pl. s., n.; Saint-Jean de Poitiers, fig. A ; chapelle Saint-Michel à Rocamadour (Lot), fig. 8; Knechtsteden, église abbatiale (Clemen, *Romanische Wandmalereien*, pl. 15); Schwarzrheindorf, église inférieure (*ibidem*, pl. 22); Cologne, Saint-Pantaléon (*ibidem*, pl. 37).

4. A Rome : mosaïques de Sainte-Pudentienne, des Saints-Cosme-et-Damien, de Saint-Théodore, des Saints-Nérée-et-Achillée, peinture murale à la chapelle du Crucifiement, à Sainte-Marie-Antique. A Ravenne : Saint-Vital, Saint-Michel-in-Affricesco. Mosaïque à Torcello. Peintures à Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. XL-XLII, XC-XCI, p. 76, 87), au mon. de Jérémie à Saqqara (Quibbel, *Excavations at Saqqara*), à Esneh (W. de Bock, *Matériaux*, pl. XXX ; Grüneisen, *Art copte*, pl. XL).

La Vierge, qui manque au sanctuaire, apparaît dans la prothèse comme à Spas-Neredica, près de Novgorod [1]. On comprend la raison pour laquelle elle occupe cette place : suivant Théodore d'Andida, on voyait dans la Théotokos « celle qui a fait tangible le pain que le prêtre prépare dans la prothésis [2] ». Pourtant une image de la Vierge apparaît rarement dans cette partie de l'église. L'analogie avec Spas-Neredica, monument étroitement lié à la tradition archaïque et orientale, gagne donc en importance. L'iconographie de l'image confirme l'hypothèse d'une pratique ancienne. En effet, la Vierge tenant un médaillon ovale, qui représente un Christ en pied, manque sur les monuments byzantins. Au contraire, c'est un type assez courant dans l'art pré-iconoclaste [3] et qui a laissé des traces dans les monuments orientaux et latins, répliques des anciennes peintures [4].

Les deux zones de la décoration du diakonikon appartiennent à un ensemble : c'est la représentation du trône du Juge, gardé par les armées célestes, comme à Spas-Neredica, où l'Hétimasie est accompagnée des chérubins, de la Déisis et de l'Ancien des Jours [5], et comme à la Métropole de Mistra, où le trône, entouré d'anges et de chérubins [6], figure, suivant l'inscription (Daniel VII, 9), le siège de l'Ancien des Jours, c'est-à-dire le Jugement Dernier. Rappelons, pour souligner la parenté de ces trois peintures, que la composition de Spas-Neredica se trouve dans le sanctuaire, et celle de Mistra dans le diakonikon, comme à Ljutibrod. Les compositions de Novgorod et de Mistra représentent déjà la formule réduite et symbolique du Jugement Dernier, sans la Résurrection des morts. A Ljutibrod, cette signification de la composition est encore plus concrète parceque, au trône et aux figures angéliques, notre monument ajoute les images d'Adam et d'Ève, dans l'attitude de l'adoration ; nous sommes en face de la scène centrale des grands ensembles ordinaires du Jugement Dernier [7].

Il semble pourtant que la composition de Ljutibrod ne doit pas être expliquée comme une réduction des ensembles du XIVᵉ siècle, mais plutôt comme un reflet d'un de leurs prototypes. Plusieurs particularités de notre peinture rendent cette hypothèse plausible. Mais avant de les énumérer, rappelons que la composition qui se rapproche le plus de celle de Ljutibrod se trouve à l'abside de la chapelle de Sainte-Barbe, à Soandere, en Cappadoce. On y voit, en effet, le Christ trônant, entouré des quatre bêtes symboliques, des chérubins et d'Adam et d'Ève, dans l'attitude de l'adoration [8]. L'archaïsme des peintures cappadociennes annonce les très anciennes sources de nos images. Plusieurs détails permettent de

1. Tolstoj et Kondakov, *Antiquités russes*, VI, p. 138 ; Ebersolt, *Fresques byzantines de Néréditsi* (dans *Mon. Piot*, XIII, p. 45).

2. *Commentatio liturgica*, Migne, *P. G.*, CXL, 425 AB.

3. Peintures à Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. XCVI, XCVIII), miniature de l'Év. d'Etchmiadzin (Strzygowski, *Orient oder Rom*, pl. VI), médaillon en or provenant de l'Italie du Sud (Garrucci, *Storia*, pl. 479, 4).

4. Év. syr. à la Bibl. Nat. (Omont, dans les *Mon. Piot*, XVIII, pl. VI), peintures à Sainte-Marie-Antique (Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, fig. 84), à Sagro Speco de Subiaco (*ibidem*, fig. 220), à Saint-Laurent, près des sources du Volturne (Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 34, p. 96-98).

5. Ebersolt, *Fresques byzantines de Néréditsi*, p. 42-43, pl. IV.

6. Millet, *Mistra*, pl. 64. Voy. un ensemble semblable à Treskavec, en Macédoine (d'après Miljukov, *Macédoine occidentale*, p. 115). Voy. aussi l'Hétimasie isolée dans les sanctuaires à Daphni (Millet, *Daphni*, p. 72), à Nicée (Diehl, dans *Byz. Zeitschrift*, I, p. 78, 79 ; Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa*, p. 202, 210 sq., 213, 215 sq., etc., pl. I), dans les églises siciliennes (Kondakov, *Histoire de l'art byzantin*, II, p. 20 ; Bayet, *Art byzantin*, p. 145). Pour la Déisis dans l'abside, voy. chap. II, p. 62.

7. Voy. chap. II, p. 82.

8. Dalton, *Byz. Art*, p. 270.

les préciser. Ainsi on notera la division de l'ensemble en zones horizontales, séparées par des bandes rouges très étroites; ces bandes coupent les personnages à la hauteur des genoux ou de la ceinture. Le système des zones séparées par des lignes horizontales est étranger aux images byzantines du Jugement Dernier, mais apparaît dans les plus anciennes représentations de ce sujet [1]. C'est là aussi qu'on voit des personnages coupés à différentes hauteurs par la ligne du cadre, procédé dont l'art pré-iconoclaste se servait aussi dans d'autres occasions [2].

La caractéristique individuelle des anges semble également être empruntée à une tradition lointaine. Ainsi, deux anges à côté du chérubin ont les cheveux coupés et la tonsure. Un *orarion* sur l'épaule de celui de droite explique avec précision l'intention de l'artiste : cet ange figure un diacre; l'autre, vêtu d'une dalmatique, mais désigné lui aussi par une tonsure, représente un prêtre à un autre grade du sacerdoce. C'est donc en leur qualité d'ecclésiastiques que les deux archanges sont en train d'adorer l'Autel, représenté au-dessus d'eux. L'image doit, par conséquent, être rapprochée des Liturgies Angéliques, assez fréquentes dans l'art des XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles [3], et qui remontent à l'art byzantin antérieur [4]. Mais, réunis dans une composition avec Adam et Ève, les archanges de Ljutibrod ont peu de traits communs avec l'iconographie de ce sujet. Leurs tonsures et leurs cheveux courts semblent indiquer que les modèles dont ils dérivent sont plus archaïques que les sources immédiates des Liturgies Angéliques des peintures grecques et serbes, inspirées probablement des modèles byzantins dans le genre de celui de Ξηροποτάμου. Dans l'art pré-iconoclaste, on trouve, même en Orient, des tonsures [5], ainsi que des cheveux coupés court. C'est dans cet art aussi que des anges apparaissent en habits de diacres et occupés à accomplir les fonctions du diaconat [6].

Ce sont des modèles non moins archaïques que suit Ljutibrod, en entourant les têtes des anges de

1. Cosmas Indicopleustès de la Vaticane (Vat. gr. 699, fol. 89); Par. gr. 923, fol. 68v. La même disposition se retrouve dans une miniature tardive : Par. syr. 344 (Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XXVII).

2. Ce procédé dérive de la représentation de personnages qui apparaissent derrière un nuage. Ce sens primitif (voy. un diptyque au Br. Mus. : Dalton, *Catalogue*, pl. I, p. 1-2; Molinier, *Ivoires*, fig. 41) est encore parfaitement clair dans les miniatures carolingiennes et ottoniennes. Voy. le sacramentaire de Metz (Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. 132 et 133), la Bible de Charles le Chauve (Bastard, *Peintures*, vol. V ; Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. 51), l'Év. de Saint-Thierry de Reims (*ibidem*, pl. 57), le Sacramentaire de Drogon (*ibidem*, pl. 88). Voy. dans l'Év. de Henri III, à Munich (Leidinger, *Miniaturen*, V, pl. 1), une manière maladroite de représenter les mêmes poncifs (voy. aussi *ibidem*, pl. 23). — Malgré la schématisation, on sent encore l'idée primitive dans le Par. gr. 923, fol. 10v, 51r, 52v (une ligne ondulée passe sous les bustes ou les genoux des personnages; elle représente le contour supérieur des nuages). Le sens naturaliste du motif se perd définitivement dans les monuments latins postérieurs et dans les œuvres orientales. Voy. l'Év. d'Etchmiadzin, miniature du X[e] siècle (Strzygowski, *Orient oder Rom*, fig. sur la p. 22) et l'Év. arménien de Morgan (Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XXXIX); peinture à Saint-Laurent, aux sources du Volturne (Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 29), miniature dans les *Exultet* de Gaete, I et III (anges dans la Nativité).

3. Millet, *Mistra*, pl. 113, 114, 132; Okunev, *Serbskija srednevěkovyja stěnopisi*, p. 9; Brockhaus, *Athos*, p. 50, 51, 62, 63, 70, etc.; Poganovo (v. plus bas, chap. VIII); Ἐπιτάφιοι brodés (voy. une liste des monuments chez Millet, *Evangile*, p. 500).

4. Patère de Xéropotamou au Mont-Athos (Kondakov, *Athos*, p. 225-7; Diehl, *Manuel*, fig. 335).

5. Voy. les monuments d'origine orientale en Italie : image de saint Pierre à Saint-Apollinaire-le-Neuf et à Saint-Chrysologos de Ravenne; de saint Gervais à Saint-Ambroise de Milan; de saint Pierre, des saints diacres Laurent et Étienne, du pape Pélage, à Saint-Laurent *in agro Verano*, à Rome. Les miniatures du Par. gr. 923, fol. 77v (saint Pierre), 78 (un saint), 102v (saints), 116v (saints), etc. et surtout les exemples multiples dans l'Ambr. 49-50. Quelques mosaïques à Kiev, à Daphni et quelques miniatures du Ménologe de la Vaticane conservent la tonsure chez les diacres.

6. Baouît (Clédat, *Baouît*, pl. XCVI, XCVIII) : deux anges portent des dalmatiques de diacre; ils tiennent dans leurs mains des encensoirs et des tabernacles, c'est-à-dire les attributs ordinaires des saints diacres dans l'iconographie chrétienne.

nimbes rouges et bleus à côté des nimbes jaunes ordinaires [1]. Enfin, la représentation du Soleil et de la Lune, en forme de disques, à côté du trône de l'Hétimasie, remonte probablement aussi à des sources anciennes et rares. Ce n'est que très exceptionnellement que le Soleil et la Lune, si fréquents dans le Crucifiement, apparaissent dans d'autres scènes. Les exemples peu nombreux que nous pouvons citer se trouvent sur des monuments des V[e]-VI[e] siècles, et sur quelques œuvres d'art occidental qui conservent des traditions anciennes. Dans une scène qui représente l'Ascension, sur la porte de Sainte-Sabine [2], comme dans l'Ascension de l'Évangile de Rabula [3], les signes du Soleil et de la Lune accompagnent l'effigie du Christ en gloire. Les mêmes astres apparaissent à côté du Christ porté par deux anges sur le diptyque Barberini, au Louvre [4]. Ces exemples, plutôt que quelques monuments occidentaux [5], peuvent être mis en rapport avec le motif de Ljutibrod. On sait, en effet, que l'Hétimasie figure le Christ en gloire. Les signes du Soleil et de la Lune qui l'accompagnent sur notre monument jouent par conséquent ici le même rôle que sur les reliefs et miniatures des V[e]-VI[e] siècles que nous venons d'indiquer : probablement le rôle d'une escorte d'honneur [6]. Si, comme nous le pensons, Ljutibrod reproduit un prototype pré-iconoclaste, il ajoute à notre connaissance une nouvelle variante de l'ancien sujet du Christ glorifié des astres que l'art byzantin n'accepta point, quand, après la querelle des images, il se formait sur la base de l'iconographie orientale. Ljutibrod nous montre que, dans le plus ancien art chrétien, le Soleil et la Lune figuraient dans la plupart des représentations du Christ en gloire. C'est cette conception d'origine antique qui fut probablement aussi le point de départ de la représentation du Soleil et de la Lune des deux côtés de la croix dans le Crucifiement : là aussi, elles entouraient le « Roi de gloire », comme disent ordinairement les inscriptions au-dessus de la croix.

Les observations sur le style de Ljutibrod concernent le coloris et le dessin. La gamme de couleurs de notre peinture coïncide avec celle de Zemen : le jaune, le rouge et le brun dominent. Les têtes rondes et inexpressives, yeux ronds, nez courts et droits, joues larges et cheveux roux coupés, les attitudes gauches, les gestes anguleux, dans le Mélismos par exemple, ressemblent de près à ceux de Zemen Les contours tranchants et l'absence de modelé soulignent cette parenté. Des proportions un peu lourdes, des gestes maladroits, des draperies qui ont l'air d'être de carton, sont autant de traits qui indiquent l'étroite ressemblance des deux monuments. Ljutibrod est certainement une œuvre d'un atelier apparenté à celui qui décora Zemen. Non seulement pour la distribution des sujets et l'iconographie, mais aussi pour les formes et la technique, l'un et l'autre suivaient des modèles pré-iconoclastes.

1. Cf. chap. I, p. 37-38, et chap. III, p. 140.
2. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal.... der hl. Sabina*, pl. XVIII.
3. Garrucci, *Storia*, pl. 139.
4. Diehl, *Manuel*, fig. 145.
5. L. Hautecœur, dans *R. A.*, 1921, p. 28-29.
6. *Ibidem*, p. 29.

CHAPITRE VI

PEINTURES DES XIVe ET XVe SIÈCLES DE STYLE BYZANTIN

Nous avons vu plus haut que la Bulgarie a connu, à l'époque de la domination byzantine, des peintures murales du style byzantin du XIIe siècle. Nous avons également observé qu'au siècle suivant l'art bulgare ressuscité, non seulement ne perdit pas le contact avec l'art de la capitale de l'Empire grec, mais suivait son évolution plus attentivement que jamais. Le présent chapitre concerne les monuments bulgares qui, au XIVe et au XVe siècle, fidèles à cette tradition déjà séculaire en Bulgarie, reflètent le mouvement artistique contemporain de Byzance.

La présence, parmi les œuvres bulgares de la même époque, d'une série de décorations profondément influencées par l'art byzantin du XIVe siècle, est un fait qui ne doit pas nous étonner. En effet, jamais le rôle de Byzance dans la formation de la civilisation bulgare ne fut plus important. Souvenons-nous des aspects divers de cette influence sur la Bulgarie, dans la vie politique aussi bien que religieuse du royaume de Tirnovo, dans les œuvres des écrivains et même dans l'illustration des manuscrits, sous le règne du tsar Ivan-Alexandre [1]. Ce courant de byzantinisme, cette orientation de la civilisation bulgare tout entière vers Constantinople, font penser *à priori* que les décorateurs bulgares du XIVe et du XVe siècle devaient reproduire des modèles constantinopolitains, avec autant d'enthousiasme et de verve qu'Euthymios et Camblak s'inspirant des œuvres d'un Grégoire Palamas.

Malheureusement, le peu qui reste des peintures de cette époque, à Byzance même, ne permet pas une comparaison aussi suggestive que dans le domaine des lettres. Les monuments bulgares n'ont pas moins souffert, et précisément la destruction complète des palais et des monastères — qui étaient les centres les plus importants de l'activité bulgare dans les domaines de la théologie, de la littérature et des arts, et en même temps (à en juger d'après les œuvres littéraires et théologiques) les grands centres de pénétration de la culture byzantine — nous prive des témoignages les plus instructifs. Rappelons, en effet, que les couvents et les ermitages de Kelifarovo, de la Paroria et des environs de Sliven et de Mésembrie ont disparu complètement et que Tirnovo même ne conserve aucun des édifices du XIVe siècle qui pourraient nous renseigner. Nous n'avons donc à notre disposition aucun des grands ensembles décoratifs, qui auraient eu en outre l'intérêt de nous fournir des œuvres datées. Pourtant, bien que réduits à l'étude de monuments de second ordre et de fragments qui souvent ne portent pas de dates précises, nous sommes à même de constater la persistance, aux XIVe-XVe siècles, de la tradition artistique de l'époque antérieure.

1. Introduction, p. 7-8.

C'est la tradition byzantine : le sujet est toujours composé; il occupe un espace suffisant, le cadre n'en écrase jamais les figures, elles sont bien proportionnées et même élégantes; les attitudes et les gestes sont harmonieux ; le dessin des têtes, des draperies, des groupes, du paysage est celui de la peinture byzantine [1]. Fidèles à ce style, les artistes bulgares n'en reproduisent pourtant pas les formes primitives, celles que l'on connaît d'après les monuments des XIe et XIIe siècles [2], mais les différents aspects de sa dernière période. C'est un style qui tend tantôt vers un maniérisme gracieux, tantôt vers un mouvement fougueux, tantôt vers le pathétique théâtral et somptueux.

Or, plus une œuvre contient de rhétorique, moins on s'attend à y trouver une observation directe, nourrie de faits précis et véridiques.

Il est donc tout naturel que les peintures du XIVe et du XVe siècle, en introduisant un style plus décoratif et plus artificiel que celui du XIIIe siècle, s'éloignent visiblement de la représentation immédiate de la nature : les peintures du XIVe — malgré mouvements et détails — sont loin d'atteindre au naturalisme d'un monument plus ancien, comme par exemple Boiana.

Les formes mouvementées ne sont souvent qu'un exercice de style; dans d'autres cas, elles ne sont pas dues à l'invention de l'artiste, mais proviennent des modèles qu'elles copiaient, des anciens cycles d'illustration de l'Écriture formés dans le goût de l'art hellénistique et très à la mode à la basse époque byzantine. Quant à la manière de détailler le récit, c'est-à-dire de multiplier les scènes, et dans les scènes les personnages, les accessoires, rochers, architectures, etc., c'est une tendance qui, elle aussi, est pour une bonne part basée sur l'étude et la reproduction de ces modèles, primitivement composés pour servir à l'illustration intégrale des textes. En outre, beaucoup de procédés spéciaux, de formules, d'ornementations et d'images d'un goût hellénistique sont empruntés à cette même source.

Pourtant, tous ces emprunts à l'art chrétien pré-iconoclaste — et c'est là un fait essentiel — sont toujours dissimulés sous l'enveloppe du style byzantin tardif, adopté une fois pour toutes. C'est le cas, non seulement pour les reproductions des modèles archaïques, mais aussi pour les quelques éléments d'autre origine (par exemple italienne) qui, par-ci, par-là, apparaissent dans les décorations du XIVe et du XVe siècle: quelle que soit la provenance d'un motif étranger tombé entre les mains d'un artiste de cette époque, il le transforme pour l'adapter au style général de son art. L'individualité des visages, des habits, du paysage, des édifices, tout cède la place à l'élément principal et actif de cette peinture, à savoir le style pittoresque, recherché et déclamatoire, avec sa richesse de moyens artistiques et ses formules savantes et très diversifiées.

Les églises rupestres de la Bulgarie du Nord.

Les vies des saints bulgares mentionnent plus d'une fois l'existence, dans les environs des villes et près des monastères, de cellules monastiques taillées dans les rochers. Au XIVe siècle, on en connais-

1. On connaît trois séries considérables de miniatures bulgares de cette époque. Parmi ces ensembles d'illustrations, les miniatures de l'Évangile Curzon no 153 (Brit. Mus.) copient trait pour trait les miniatures d'un manuscrit constantinopolitain du XIe siècle (Par. gr. 74); les illustrations de l'Évangile d'Elizavetgrad répètent les miniatures de l'Évangile Curzon; enfin, les miniatures dans deux manuscrits de la traduction bulgare de la Chronique de Manassès appartiennent au type des dessins-poncifs de l'art byzantin tardif. Cf. B. Filov, *Miniatjurité na Manasievata chronika*, Sofia, 1927.

2. Voy. chap. II, p. 69 sq.

sait même près de Tirnovo : c'étaient comme des « nids d'hirondelles », peu accessibles, où les anachorètes, que la multitude des moines d'un grand couvent eût incommodés, se réfugiaient volontiers pour méditer en toute tranquillité [1]. Des restes de ces cellules existent encore, près de Tirnovo, et dans les rochers qui bordent l'Isker et le Lom. On les trouve isolées ou par petits groupes; sur le Lom, on les compte par dizaines [2]. C'est là, précisément, que paraît avoir été la vraie Thébaïde bulgare : des cellules destinées à l'habitation d'un anachorète solitaire, des rangées de cellules qui pouvaient héberger toute une communauté, enfin des cavernes de dimensions plus grandes qui servaient d'églises et quelquefois sont entourées de plus petites se suivant les unes les autres. Une petite ville, Červen, que des fouilles récentes ont mise au jour, et qui, elle aussi, avait ses églises et ses monastères, formait le centre de ce « Désert » du Danube.

Les surfaces extérieures des cavernes sont ordinairement dépourvues de toute décoration; seules les églises rupestres du Lom fournissent des exemples de peinture murale. Quelques-unes de ces décorations sont en mauvais état : dans certaines cavernes on ne discerne plus que quelques fragments; mais quelquefois aussi les peintures conservent assez de fraîcheur pour permettre d'apprécier leur valeur artistique primitive.

Ces peintures ne sont malheureusement pas datées, mais leur style permet de les attribuer au « second empire », c'est-à-dire aux XIIIe-XIVe siècles. C'est d'ailleurs à cette époque que se rapportent les textes qui attestent l'existence de monastères dans cette contrée.

Malgré les ravages du temps et les dégradations causées par les visiteurs, toutes ces peintures, sans exception, conservent des qualités artistiques très remarquables. Quelques variantes dans le style laissent supposer plusieurs ateliers et peut-être plus d'une génération de peintres; c'est néanmoins un seul et même courant d'art qui se manifeste sous ses diverses variantes. Sans prétendre donner une description complète de ces peintures des cavernes sur le Lom — que nous promet le conservateur du Musée de Sofia, M. Mijatev — mentionnons-en quelques-unes, en relevant les particularités qui nous paraissent être les plus caractéristiques de leur art.

I. — Caverne connue sous le nom de Gospodev Dol, près du village nommé Ivanovo. Facilement accessible, l'église qui se trouvait dans cette caverne a été très endommagée : le mur qui la séparait de l'extérieur est détruit, certains blocs de la voûte se sont détachés ou fendus; les peintures ne sont conservées que sur quelques surfaces peu étendues, et encore sont-elles abîmées par les inscriptions des visiteurs.

Ces peintures n'ont pas d'ordre très apparent. On peut pourtant penser que l'artiste suivait un système de répartition des sujets à peu près analogue à celui de Boiana et d'autres petites églises de la même époque. C'est ainsi que nous voyons, au sommet de la voûte, un Mandylion et un Kéramion,

1. K. Radčenko, *Religioznoe i literaturnoe dviženie v Bolgarii v epochu pered tureckim zavoevaniem*, Kiev, 1898, p. 175 (description du monastère de Kelifarovo près de Tirnovo, dans la « Vie de saint Grégoire le Sinaïte », par Calliste ; voy. l'édition de cette « Vie » par I. Sokolov, Moscou, 1904), et P. Syrku, *K istorii ispravlenija knig v Bolgarii v XIV věkě*, Saint-Pétersbourg, 1899, p. 398-9 (description d'une église rupestre et des cellules de moines taillées dans les rochers près de Tirnovo, dans la « Vie de saint Théodose », patriarche de Tirnovo, par saint Euthyme, patriarche de la même ville. Voy. l'édition de cette « Vie », par V. N. Zlatarski, dans *Sbornik Nar. Um.*, XX, Sofia, 1904, p. 1-41).

2. K. Škorpil, *Opis na starinitě po tečenieto na rěka Rusenski Lom* (premier fascicule de la collection : *Materiali za archeologičeska karta na Blgarija*), Sofia, 1914.

suivis d'inscriptions bulgares (стан оброса et стан керамнда). Sur le mur oriental, apparaissent de grandes figures de saints évêques : Nicolas, Spyridon, etc..., tandis que la voûte porte encore plusieurs scènes choisies parmi les fêtes de l'année ecclésiastique et qui faisaient probablement partie de la série complète de ces fêtes. On y voit, en effet, une Ascension, une Descente aux Limbes et une Dormition. Toutes ces scènes, comme les personnages isolés, sont à très grande échelle; le style en est beau, la technique très soignée.

La peinture est exécutée à la détrempe, les couleurs sont d'une pureté et d'une profondeur qui font penser à Boiana et aux chapelles de Tirnovo. La facture soignée et minutieuse du corps et des visages aboutit à un modelé délicat, obtenu par des ombres brunes et vertes de différentes nuances. Des teintes rosâtres éclairent les joues et les mentons; la masse touffue des cheveux et des barbes est adroitement traitée par le moyen de taches juxtaposées de ton blanc ou brun-foncé, et de courbes foncées ou jaune-clair. Les vêtements, de couleurs nourries, parmi lesquelles éclate la blancheur irréprochable des chitons et des *phélonia*, sont traités avec un vif sentiment du style monumental : de grandes surfaces unies et monochromes sont coupées par des plis dont le nombre n'est pas exagéré et qui évitent la ligne brisée. Enfin, les proportions un peu allongées, les épaules tombantes donnent un accent d'élégance et de finesse qu'on est étonné de trouver dans la décoration d'une petite chapelle rupestre.

Or, cette technique minutieuse, propre aux miniatures et aux icones, cette fraîcheur des couleurs à la détrempe, la facture des corps et des cheveux, la manière de traiter la draperie et les proportions allongées des personnages, sont autant de traits qui apparentent notre peinture à celle de Boiana. C'est, sans aucun doute, la même école qui a travaillé au bord du Lom et près de Sofia. Cette constatation est d'autant plus intéressante qu'elle nous prouve une fois de plus que c'est bien de Tirnovo que vient cet art du XIIIe siècle en Bulgarie. En effet, le Lom se trouve au centre même des possessions des tsars de Tirnovo; il est même très peu éloigné de la capitale; ses couvents étaient parmi ceux que fréquentaient les moines de Tirnovo. D'autre part, ces peintures rupestres attestent l'activité de l'école tirnovienne, et la haute culture artistique d'un pays où l'on pouvait porter un art très raffiné jusque dans des grottes écartées.

La comparaison avec Boiana et les monuments du XIIIe siècle semble aussi dater notre décoration. Les quelques indications iconographiques que nous donnent les fragments conservés ne nous permettent pas de reporter le monument à une époque plus tardive.

C'est ainsi que le Mandylion, représenté en forme de linge rectangulaire, bien étendu sur le mur et portant des deux côtés des rangées de franges alignées d'une manière schématique sur la surface du mur, répond exactement au type de Boiana, de Neredica, de Laon, qui s'oppose à l'iconographie du XIVe siècle et des siècles postérieurs (linge retenu par les coins supérieurs et par conséquent formant des plis plus ou moins considérables; absence de franges). Le type du Christ ressemble également beaucoup à celui de Boiana. Enfin, les initiales IC et XC sont inscrites dans des cartouches ronds, comme à Neredica et sur l'icone de Laon [1].

1. Voy. notre essai pour classer les différents types iconographiques du Mandylion, dans l'article *La tradition des masques du Christ en Orient chrétien* (*Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, deuxième année, Strasbourg, 1923, p. 1 sq.). On y trouvera aussi une bibliographie du sujet.

La Descente aux Limbes a un aspect austère et archaïque. La scène représente le Christ dans une grande auréole ovale, de couleur blanche ; il tire Adam et Ève de leur sarcophage, qui est représenté à droite, parallèlement au cadre (et non pas sous un angle plus ou moins accentué, comme dans les peintures du XIVe siècle et de l'époque postérieure). En face, David et Salomon sont debout sans sarcophages ; ils se détachent sur un fond jaune qui les encadre. Le nombre restreint des figures entourant le Christ est un trait iconographique très ancien ; la représentation des rois prophètes sans les sarcophages [1], mais sur un fond spécial, et aussi le dessin de leurs pieds (contour anguleux de la plante du pied) [2] sont également des caractères de l'iconographie ancienne. Mais le plus curieux dans cette scène est la représentation, au-dessous des portes brisées de l'Enfer (que le Christ ne touche pas de ses pieds), d'un petit ange armé d'une épée : il la lève sur quelque chose (dans la partie détruite de la scène) et tient de l'autre main le fourreau. Ce personnage est inconnu dans l'iconographie de la Descente aux Limbes, et par conséquent il est moins facile de préciser son rôle dans la scène. On se rappelle pourtant que, dans les *Acta Pilati*, l'archange Michel apparaît deux fois : une première fois dans les paroles de Seth, fils d'Adam, qui se souvient de l'apparition de l'archange Michel aux portes du Paradis ; une deuxième fois, au moment où Jésus remet Satan entre les mains de Michel [3]. Notre peinture pourrait peut-être rappeler l'apparition de l'archange Michel aux portes du Paradis, au moment de l'expulsion d'Adam et d'Ève. Cela expliquerait l'épée qu'il tient à la main dans notre peinture. Mais il est plus probable qu'il s'agit d'une illustration du deuxième épisode : le Christ vient de livrer Satan à Michel, celui-ci lève l'épée pour le frapper. Il serait peut-être utile de comparer cette représentation aux images de l'archange Michel qui, l'épée à la main, vient de frapper le diable étendu sous ses pieds [4]. Or, la présence d'une effigie de Satan sur la partie détruite de la scène, dans la chapelle du Lom, est d'autant plus probable qu'elle manque là où l'on est habitué à la trouver, c'est-à-dire sous les portes brisées de l'Enfer. Il est donc probable que Satan se trouvait à côté de l'archange et y était représenté comme dans les Psautiers du type Chludov [5].

1. Voy. les rois-prophètes, représentés indépendamment du reste de la scène, sur l'icone de Chémokmédi, du IXe siècle (Schlumberger, *Épopée byz.*, II, p. 129).
2. Voy., par exemple, les mosaïques de Saint-Luc en Phocide (Schultz et Barnsley, *Saint-Luke*, fig. 41, pl. 36, 49, 50) ; des émaux des Xe, XIe, XIIe siècles (Kondakov, *Émaux*, fig. 38, 43, 55, 61, pl. 38 ; Diehl, *Manuel*, fig. 253, 342, 343).
3. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, p. 321, 325, 393, 404.
4. On connaît une représentation d'anges poursuivant et enchaînant les diables, dans une miniature du Par. gr. 543, fol. 27 v (XIIe siècle), dans la scène de la Résurrection des morts. Ces combats entre anges et diables deviennent nombreux dans les Descentes aux Limbes du Mont-Athos (Millet, dans les *Mon. Piot.*, II, p. 208) ; on les voit à Mistra (Millet, *Mistra*, Péribleptos, pl. 116, 2), dans le Ps. Hamilton 119, du Kupferstich-Kabinet de Berlin (Ps. LXXV, 10, fol. 146. Voy. Tikkanen, *Psalterillustrationen im Mittelalter*, pl. VI, 2 et fig. 45, p. 33), dans l'*Hortus Deliciarum* (édit. Keller-Straub, pl. XVI, fol. 54a). Des textes tirés du *Speculum Ecclesiae* et de Rupert sont inscrits à côté de l'image du diable enchaîné par les anges, dans l'*Hort. Del.* (*ibidem*, p. 533). Ces textes parlent du Jugement Dernier et non de la Descente aux Limbes.
Parmi ces monuments, c'est la Péribleptos de Mistra qui présente le plus de ressemblance iconographique avec notre peinture.
5. Voy. la figure de l'Hadès, dans la Descente aux Limbes des Psautiers Chludov (Tikkanen, *Psalterillustrationen im Mittelalter*, fig. 76), du Ps. Hamilton (*ibidem*, fig. 75 et 77), du Ps. Par. gr. 20 (*ibidem*, fig. 78). La même figure réapparait dans la Résurrection de Lazare (Ps. Pantocrator 61, Ps. Barberini : Millet, *Évangile*, fig. 203, 204), dans une illustration du Psaume CII (Ps. Chludov : Tikkanen, *Die Psalterillustrationen im Mittelalter*, pl. II, 3). Un argument en faveur de notre hypothèse sur le type probable de l'Hadès, dans la fresque bulgare, est fourni par la position de l'ange : comme dans les Psautiers Chludov, il se trouve sensiblement plus bas que la scène principale. C'est une survivance de la composition hellénistique à perspective surhaussée.

II. — Non loin de la caverne Gospodev Dol, sur l'autre rive du Lom, se trouve une église rupestre de dimensions beaucoup plus considérables. Connue sous le nom « Crkvata », cette église est creusée à une hauteur d'une vingtaine de mètres dans un rocher aux pentes presque verticales. A peine accessible, elle a conservé la majeure partie de sa décoration picturale.

On voit des personnages isolés sur les murs du sanctuaire, dans la partie inférieure des parois latérales et dans les arcs de l'église. La voûte, basse et plate, et certaines parties des murs sud et nord de la nef, sont réservées aux scènes. Les peintures des murs, comme toujours, ont plus souffert que celles des parties plus élevées : les scènes sont dans un état très satisfaisant, quelques-unes conservent même une fraîcheur de couleurs remarquable.

Les scènes constituent un cycle qui commence dans l'angle nord-est de la voûte de la nef, et couvre toute la voûte en quatre rangées de scènes, dont l'ordre suit toujours la direction nord-sud. Quatre autres rangées occupent la voûte du narthex, en continuant le cycle de la nef : le cycle reprend dans l'angle ouest du mur nord et avance vers l'est (trois scènes), puis il passe sur le mur sud, où trois autres scènes se suivent dans la direction opposée ; enfin trois scènes encore se trouvent sur le mur ouest. En outre, tout à fait dans le fond du narthex, sur la partie occidentale de la voûte, on voit deux scènes de la vie de saint Jean-Baptiste.

Le cycle principal suit le récit de l'Évangile en s'arrêtant surtout aux épisodes de la Passion. Voici, d'ailleurs, la liste des sujets : Annonciation, Nativité, une scène mal conservée qui est probablement la Purification, Baptême, Transfiguration, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem, Cène, Lavement des pieds, Gethsémané, Trahison de Judas, Reniement de Pierre, Flagellation, Jugement de Pilate, Pilate se lave les mains, Repentir de Pierre, Judas rend l'argent aux pharisiens, Mort de Judas, Chemin de croix, le Christ devant la croix, le Christ refuse de boire, Mise en croix, Crucifiement, Descente de croix, Descente aux Limbes, Saintes Femmes au tombeau, Incrédulité de Thomas, Ascension, une scène indéchiffrable, Dormition.

Les scènes de la vie de saint Jean sont : saint Jean les mains liées devant Hérode, Décollation de saint Jean.

Arrêtons-nous devant quelques-unes de ces scènes. Notons, dans la Transfiguration, une auréole autour du Christ qui est typique pour les monuments du XIVe siècle et des siècles postérieurs : un disque ovale enveloppe un polygone [1]. Les trois montagnes sont hautes et escarpées ; au bas, Pierre, Jean et Jacques se prosternent, tombés à genoux et s'appuyant sur les deux bras ; les trois apôtres sont représentés d'une manière identique ; tous se voient de profil, deux tournés à droite, et le troisième (celui de droite) tourné à gauche. Il est fort curieux de retrouver ici cette disposition et ces attitudes des apôtres, qui viennent de l'Évangile de Matthieu (XVII, 6), et que l'on connaît dans les monuments orientaux et latins, à partir du VIe siècle [2]. Notre peinture conserve tous les traits essentiels de ce type iconographique : les trois personnages prosternés, attitudes symétriques des apôtres qui occupent les deux coins inférieurs du tableau.

1. M. Millet (*Évangile*, p. 230) a rapproché cette représentation du texte de Palamas (Migne, *P. G.*, CLI, col. 425 C). Le polygone de l'auréole composée devait signifier, suivant la théorie hésychaste, la présence des trois personnages de la Trinité dans la lumière du Thabor. La séparation des deux polygones entrecroisés dans l'auréole n'est pas nette dans notre représentation.
2. Millet, *Évangile*, p. 220-1 sq.

L'Entrée à Jérusalem, par contre, n'a rien d'archaïque, ni d'oriental. Un beau groupe de vieillards aux portes de Jérusalem peut se placer parmi les plus heureuses représentations de la foule, traitée suivant la manière byzantine [1] : les personnages aux belles têtes expressives forment un ensemble harmonieux, tout en gardant l'individualité de chaque attitude. On comparera ce groupe à ceux de la mosaïque de Kachrié-Djami.

La Cène présente les deux particularités suivantes. On y voit le Christ à sa place ordinaire, à l'angle gauche de la table demi-circulaire, et des apôtres alignés à sa droite ; mais leur rangée, au lieu de s'arrêter à l'angle droit, continue sur le devant de la table : cinq apôtres occupent un banc qui, au premier plan, suit le bord inférieur de la scène. Vus de dos, ils présentent néanmoins des attitudes différentes : on les voit tourner la tête, le buste, agiter les bras.

Ce groupement, comme on sait, remonte à un prototype très ancien que l'Orient comme l'Occident reproduisent de temps en temps, à partir du xe siècle [2]. La schématisation orientale est étrangère à la scène plutôt naturaliste que nous observons dans notre peinture. Par contre, cette scène ressemble de très près à la fresque de la Théosképastos, à Trébizonde [3], à des icones russes [4], et aussi à leur devancière byzantine du xie siècle, la miniature de l'Évangile de Parme (Palat. 5) [5], qui conserve encore dans cette scène, comme dans les autres, un reflet de la vie et du naturel d'une scène hellénistique.

C'est encore à des prototypes hellénistiques qu'on pense en observant la deuxième particularité de notre tableau — son fond architectural. Ordinairement, les architectures derrière la table de la Cène sont plus ou moins insignifiantes : quelques maisonnettes, un mur, quelquefois un *velum*. Dans notre scène, au contraire, ce sont de belles constructions fantaisistes, d'une richesse peu commune : deux murs latéraux et un « rideau de fond » entourent la table ; une architrave surmonte les murailles, et deux colonnes, aux deux extrémités des murs, reposent sur des statues de lions couchés. Seules, les miniatures du Ménologe de la Vaticane offrent de nombreux exemples d'une conception générale analogue à la nôtre, et en particulier de cette disposition des architectures en trois surfaces autour de la scène [6], des murs surmontés d'architraves, de colonnes [7] et même de statues [8], analogues à ces lions [9] ; mais le Ménologe de la Vaticane est plus ancien de trois siècles.

1. Voy. la mosaïque de Daphni (Millet. *Daphni*, pl. XV), la min. de l'Iviron 5 (Millet, *Évangile*, fig. 264). Voy. encore une fresque de Rudenica (*ibidem*, fig. 255).
2. Voy. l'étude du type et la liste des monuments dans Millet, *Évangile*, p. 288, 298. Cf. Dobbert, dans le *Repertorium f. K.*, XVIII, fig. 361, 367, 370, ainsi que : Graeven, *Elfenbeinwerke*, pl. 20 ; Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. XXII ; Haseloff, *Thüringisch-Sächsische Malerschule*, pl. XXXVII, XLVIII.
3. Millet, *Évangile*, fig. 284 ; Dalton, *Byz. Art*, fig. 187.
4. Lichačev, *Matériaux*, pl. CCXXIX, 417 ; Igor Grabar, *Hist. de l'art russe*, VI, p. 241 ; Millet, *Évangile*, p. 300, 1.
5. Dobbert, dans le *Repertorium f. K.*, XV, fig. 36 ; Millet, *Évangile*, fig. 608.
6. Ménol. Vat., fol. 94, 116, 119, 123-125, 186, 192, 197, 263.
7. *Ibidem*, fol. 1, 14, 23, 36-8, 46, 56, 62, 73, 74, 82, 88, 98, 104, 116, 119, 123, 124, 186, 192, 202, etc.
8. *Ibidem*, fol. 100, 105, 146, 154, 283.
9. Le lion n'apparaît qu'une seule fois dans le décor architectural du Ménologe de la Vaticane (fol. 185). Il serait très tentant de rapprocher les deux lions symétriques de notre peinture des lions qui occupaient une place analogue sur la façade d'un palais de Constantinople, le Boucoléon. On sait, en effet, que ce palais fut remanié par Constantin Porphyrogénète, puis par Nicéphore Phocas, et qu'il devait son nom à un groupe animalier, taureau terrassé par un lion. Nicéphore joignit à ce palais « une sorte de loggia à deux arcades, avec deux lions sur la terrasse » (Beylié, *L'habitation byzantine*, fig. sur p. 134 et 135). La disposition de ces lions est sensiblement la même que dans la peinture bulgare. Ce rapprochement nous semble permis, car le motif est loin d'être fréquent dans la peinture orthodoxe.

Somme toute, la Cène de notre chapelle rupestre, au point de vue de l'iconographie comme de la conception du fond pittoresque, reprend la tradition hellénistique, par l'intermédiaire de l'art byzantin du xie siècle.

Le Lavement des pieds suit un type byzantin tardif : c'est après le xive siècle qu'on retrouve deux bancs superposés et démesurément larges. Les apôtres assis sur ces bancs ou accroupis sur le sol, dans les attitudes les plus diverses et très mouvementées, dénouent ou laissent tomber à terre leurs sandales. Pierre est au bout du banc supérieur, le Christ se tient, comme toujours, à sa gauche, mais beaucoup plus bas. Il est en train d'essuyer le pied de Pierre. L'ensemble est vivant et pittoresque. Sauf le dernier détail, propre à la tradition byzantine à différentes époques, cette formule iconographique est exactement celle des peintures tardives, qui varient seulement en remplaçant quelquefois les deux bancs par un seul, large comme une table. Comme pour l'iconographie de la Cène, la fresque de la Théosképastos de Trébizonde se rapproche surtout de notre peinture [1]. Or, on l'a déjà montré, 1° le groupement des apôtres du Lavement des pieds, dans ces fresques à Trébizonde, à Dionysiou [2], dans les peintures du coffre de Bologne [3], 2° la représentation de Pierre juché sur un siège élevé, 3° les apôtres figurés debout derrière les bancs (Dionysiou), et 4° la forme du banc trop large, — tous ces traits remontent à des monuments de l'art byzantin des xie-xiie siècles [4]. Parmi ces monuments, se trouve la miniature de l'Évangile de Parme, qui se rapprochait aussi de notre peinture par l'iconographie de la Cène [5].

Une tradition byzantine inspire le peintre également dans la Prière de Gethsémané, quand il dispose les apôtres couchés et endormis en un groupe harmonieux et pittoresque. Il suit l'exemple du Ménologe de la Vaticane [6], du Vat. gr. 1156 [7], et de Saint-Marc de Venise.

La Trahison de Judas constitue une des parties les plus curieuses de la décoration. On connaît la conception courante de cette scène : autour de Jésus et de Judas se pressent une foule de Juifs, de serviteurs et de soldats qui forment comme un demi-cercle plus ou moins régulier. Il n'en est rien dans notre peinture. Le Christ occupe le centre du tableau ; Judas s'approche venant de la droite, suivi d'un serviteur qui brandit un bâton ; encore plus à droite se tient un groupe de Juifs en *pallium* ; quelques-uns élèvent des torches. De l'autre côté du Christ, mais nettement séparés de lui, se pressent des serviteurs qui le menacent de leurs épées et de bâtons. Le Christ apparaît donc non pas au milieu d'un groupe compact, mais entre deux groupes distincts.

Quoique rare, cette disposition se rencontre chez les peintres byzantins ; on la connaît, par exemple, à Saint-Marc et dans le Berol. qu. 66 [8]. La mosaïque de Saint-Marc montre cette même séparation en

1. Millet, *Évangile*, fig. 308.
2. *Ibidem*, fig. 319.
3. *Ibidem*, fig. 323.
4. *Ibidem*, p. 323.
5. *Ibidem*, fig. 608.
6. Ménol. Vat., fol. 151, 196, 345, 376. Cette manière de grouper les personnages endormis ou trépassés remonte certainement à l'art hellénistique. On trouve les prototypes des apôtres couchés sur le dos et représentés de profil, étendus le long de la scène ou inclinés en avant, de manière à ne laisser voir que le sommet de la tête (Géthsémané), sur les reliefs de la colonne de Trajan (cf. C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule*, I, Berlin, 1896, pl. XXXII, L).
7. Millet, *Évangile*, fig. 659. Voy. aussi la mosaïque de Monreale (Gravina, *Monreale*, pl. 18 B) et la miniature du Berol. qu. 66, fol. 87^v. Cf. Millet, *Évangile*, p. 654-5.
8. Millet, *Évangile*, fig. 347.

deux groupes des Juifs, à droite du Christ, et des serviteurs, à gauche ; elle diffère pourtant par la place qu'elle donne à Judas, qui vient de gauche. La miniature du Laur. VI 23 [1] sépare non moins nettement les serviteurs en tuniques courtes des personnages en habits longs, qui changent d'ailleurs de place. Le mosaïste de Daphni, sans distinguer entre serviteurs et pharisiens, les dispose des deux côtés du Christ et de Judas, et ne les représente pas surmontés d'une foule de personnages [2].

On voit qu'il existe des analogies parmi les œuvres byzantines ; la miniature du Laur. VI 23 fait supposer que le groupement qui nous intéresse doit remonter à une tradition hellénistique concernant les illustrations en cycles continus. L'origine ancienne de cette disposition de la foule en deux groupes autour du Christ est, d'ailleurs, corroborée par la mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf, où les soldats et les Juifs d'une part, les apôtres, d'autre part, se tiennent en deux groupes symétriques, des deux côtés du Christ et de Judas. La ressemblance entre la mosaïque ravennate, la miniature du Laur. VI 23, la mosaïque de Saint-Marc et notre peinture est si grande, qu'on croirait volontiers que ces quatre monuments usent du même type iconographique : il n'y aurait de changé dans notre peinture que la place respective des Juifs (en habits longs) et des serviteurs (en tuniques courtes). Cette disposition en deux groupes opposés est compréhensible s'il s'agit de séparer les apôtres de la foule amenée par Judas : ainsi procède le mosaïste de Ravenne. De la même façon devaient procéder les illustrateurs des cycles anciens qui substituaient à l'attitude immobile l'attitude de la marche : nécessairement la foule y devait être représentée tout entière d'un côté du Christ, du côté opposé à celui où se trouvaient les apôtres. C'est, d'ailleurs, le procédé qu'on voit encore dans le tétraévangile de Djroutchi [3], dans celui de l'Inst. cath. de Paris (copte-arabe 1 [4]), sur un ivoire du Louvre [5], dans le Par. copte 13 [6].

Ainsi, le groupe de monuments byzantins auquel appartient notre peinture conserve la disposition générale des anciens cycles hellénistiques ; il conserve même la distinction entre personnages court-vêtus et personnages en habits longs. Il substituera seulement aux apôtres en chitons les Juifs encapuchonnés dans leurs manteaux. Cette substitution a eu lieu probablement sous l'influence de l'autre conception de la même scène, celle où le Christ est entouré de tous côtés par la foule ennemie, conception la plus fréquente à partir du VIe siècle [7].

Notre peinture se rattache d'ailleurs à l'ancienne tradition hellénistique, plus étroitement même que le Laur. VI 23 et Saint-Marc. En effet, au lieu de représenter les serviteurs vêtus de tuniques ordinaires, comme le fait l'iconographie byzantine, elle leur donne des *exomides* hellénistiques, qui découvrent tout un bras et la moitié de la poitrine, ou bien elle les présente en περιζώματα, le torse complètement nu. Ces personnages, très agités, vus de face et de profil, dans les attitudes les plus diverses, avec leurs cheveux bouclés et leurs corps nus, d'un dessin habile et d'un beau teint bronzé, sont

1. Millet, *Évangile*, fig. 304.
2. Millet, *Daphni*, pl. XV, 1.
3. Millet, *Évangile*, fig. 329.
4. *Ibidem*, fig. 336.
5. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. XXIX, 73 ; pl. XXXI, 80 ; pl. LVII, 133 ; vol. II, pl. III, 3 ; Millet, *Évangile*, fig. 333.
6. Millet, *Évangile*, fig. 340.
7. Les exemples sont innombrables. Voy. Millet, *Évangile*, fig. 324-6, 338-9, 341 sq.

autant d'athlètes ou de bergers antiques qui ne seraient pas déplacés dans une scène mythologique. Ce n'est qu'aux personnages copiés de modèles antiques que — dans le domaine byzantin — on peut comparer cette scène, vraiment inattendue dans une chapelle d'anachorètes bulgares [1].

La scène qui suit nous réserve des traits qui ne sont pas moins curieux. Le peintre a réuni dans un seul cadre le Reniement de Pierre et le Jugement de Caïphe. A gauche, sur un fond architectural, Pierre se tient devant un brasier, de l'autre côté duquel se trouve un serviteur. Les deux personnages sont debout : on reconnaît le deuxième reniement, d'après Jean (XVIII, 18). Plus à droite, on voit le Christ devant Caïphe et un autre vieillard, placés sous un kiborion ; Caïphe déchire ses vêtements : c'est le Jugement selon Matthieu (XXVI, 57-66).

En voyant ces deux épisodes réunis dans un même cadre, on se croirait en face d'une reproduction d'une des scènes du rétable de Duccio. Or, une influence italienne serait étrange dans cette décoration inspirée de vieux motifs hellénistiques. Et en fait, il serait tout à fait inutile de chercher un modèle occidental pour cette réunion des deux scènes en un tableau. L'illustrateur, comme ces miniaturistes hellénistiques qui inspirèrent — dans les autres scènes — le peintre bulgare, suivait seulement de très près le texte de l'Évangile, en représentant, l'une à côté de l'autre, les deux actions qui se passaient l'une dans la cour et l'autre à l'intérieur de la maison de Caïphe.

D'ailleurs, nous aurons l'occasion, au cours de cette étude, d'observer sur une peinture du XVe siècle (Boboševo), qui suit l'exemple de notre peinture, un détail qui rattache cette représentation récente aux très anciens monuments de l'art chrétien. Ces recherches d'un prototype dans les cycles d'illustrations des premiers siècles laisseraient certainement place au doute, si l'on ne possédait des peintures beaucoup plus anciennes qui représentent le Reniement et le Jugement réunis dans une seule scène. Une miniature allemande [2] et la décoration de Sainte-Marie-in-Pallara à Rome (d'après les dessins qu'on en possède [3]), nous font apercevoir le prototype commun à Duccio et aux peintres bulgares.

On a pu rattacher cette peinture romaine à des sources hellénistiques de la région d'Antioche. Cela vaudrait peut-être aussi pour le modèle de la peinture bulgare. Deux détails la rapprochent en tout cas de l'art hellénistique. C'est d'une part, l'image du brasier : il a la forme d'un feu, brûlant sur un bloc rectangulaire semblable à un petit autel ; des représentations de brasiers analogues (feu sur un autel, feu dans un vase) se trouvent dans les scènes des sacrifices, sur les monuments de tradition hellénistique [4].

1. Voy. les miniatures du Par. gr. 139 (Omont, *Facsimilés*, pl. I-III, IX, X), du Vat. Reg. I et du Psautier Vat. 381 (*Le miniature della Bibbia* etc., dans *Collezione paleogr. Vat.*, fasc. 1, Milan, 1906, pl. 7, 10, 19, 21), du traité d'Apollonius de Citium, à la Laurentienne (éd. H. Schöne, Leipzig, 1896, pl. II, IV, sq.), du ms. des Theriaca de Nicandre, à la Bibl. Nat. (Par. gr. suppl. 247), du ms. des Idylles de Théocrite, à la Bibl. Nat. (Par. gr. 2832. Omont, dans les *Mon. Piot*, XII, 1905, pl. XII), des ms. des Cynégétiques d'Oppien, à la Marcienne et à la Bibl. Nat. (Par. gr. 2736), du ms. de l'Histoire de Job à la Bibl. Nat. (Par. gr. 134). Voy. aussi les ms. de l'Octateuque du Vatican (Vat. gr. 746 et 747), de la Laurentienne, de Vatopédi, du Sérail (*Izvêstija R. A. I. v K.*, XII, 1907), dans le Physiologus et dans l'Octateuque de Smyrne (Strzygowski, *Physiologus*, pl. I, XXI, XXIV, XXXII, XXXIV, XXXVI).
2. Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 49.
3. Vat. lat. 9071, fol. 238 ; Millet, *Évangile*, fig. 371 ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, II, fig. 402.
4. Voy. les brasiers allumés sur un autel, dans la scène du Sacrifice d'Abraham, sur les sarcophages (Garrucci, *Storia*, pl. 312, 3 ; 322, 2 ; 334, 3 ; 352, 2 ; 364, 2 ; 365, 1 ; 366, 3 ; 367, 1-3 ; 376, 3) ; le même motif, dans une scène avec Daniel (*ibidem*, pl. 370, 1). L'iconographie traditionaliste de l'Octateuque connaît le même type de brasier sur autel (cf. Strzygowski, *Physiologus*, pl. XXXV). Un feu allumé dans un vase se voit dans une miniature du Vat. Cosmas Ind. (Garrucci,

D'autre part, le fond est architectural. Il n'est pas rare de rencontrer, dans les peintures balkaniques de la belle époque, des représentations d'architectures décoratives plus ou moins riches et même somptueuses. Mais ordinairement ce ne sont que des entassements fantaisistes qui évitent les détails concrets. On est donc tout à fait surpris d'apercevoir, au fond du Reniement de Pierre, une grande caryatide qui, de son bras replié sur la tête, retient l'architrave de l'édifice. Ce motif, comme les lions qui servent de base aux colonnes, dans la Cène, est peut-être le témoignage le plus éclatant de l'origine hellénistique de nos peintures. Si l'on se souvient des caryatides du Ménologe de la Vaticane [1], on ne peut douter que cet élément antique ne se soit introduit dans l'art bulgare par l'intermédiaire de l'art de la cour byzantine. On retiendra aussi la présence de ces deux motifs dans le décor architectural d'une peinture balkanique du XIV[e] siècle, comme prouvant avec une parfaite évidence que les « fonds architecturaux » des peintures de cette époque s'inspiraient de modèles hellénistiques.

L'ordre des scènes dans la voûte du narthex ne correspond pas aux textes des Évangiles, ni à un texte apocryphe. Nous continuerons donc en étudiant chaque scène en elle-même, sans nous préoccuper de sa place dans le cycle.

Le Chemin de croix est une des plus saisissantes du cycle, quoique l'iconographie en soit très simple et même sobre. Simon en tête du cortège porte la croix; puis vient un soldat tenant le bout de la corde attachée au cou de Jésus; puis le Christ, poussé par derrière par un autre soldat; enfin, plusieurs femmes en pleurs et tendant les bras. Un grand mur monochrome, derrière ces figures, souligne la marche fatale de la procession, qui ne manque pas de grandeur. Le groupe agité des femmes, au premier plan du tableau, lui donne cet accent tragique qui manque à tant d'autres représentations byzantines et slaves du même sujet.

Au point de vue iconographique, cette fois encore notre artiste reprend la tradition des cycles d'illustration byzantins du Laur. VI 23, fol. 161, du Par. gr. 74, fol. 139, du tétraévangile de Gelat, fol. 21 [2], qui remontent à des sources lointaines. Comme toujours, il suit le courant qui conserve le souvenir le plus net des prototypes hellénistiques : il reproduit presque trait pour trait la miniature du Laur. VI 23, qui diffère sensiblement du type iconographique du Par. gr. 74 et du tétraévangile de Gelat. La présence de cette iconographie, en rapport direct avec la tradition byzantino-hellénistique, dans un monument bulgare, est un fait important : elle montre que, dans ce détail, l'art balkanique ne dépend pas de la peinture italienne, quoique les primitifs italiens se soient servis d'une iconographie semblable, sur le rétable de Duccio, sur le polyptyque 21 de l'Académie de Venise [3].

Dans la scène qui montre Jésus refusant de boire, l'iconographe s'inspire de Mt. XXVII, 33-34 ou de

Storia, pl. 142, 143), sur un sarcophage (*ibidem*, pl. 357). Comparez le brasier dans la fresque bulgare avec une miniature de l'*Hortus Deliciarum* (édit. Straub-Keller, pl. XXXVI-XXXVI[bis]), où l'on voit une flamme au milieu d'une espèce de *mangal* turc.

1. Ménol. Vat., fol. 46 et surtout fol. 74, dont les caryatides sont analogues à celle de la décoration bulgare; l'origine hellénistique de ce motif est plus que probable. On ne pourrait lui opposer que l'hypothèse d'une représentation d'un édifice constantinopolitain. Voy. les lions dans la Cène, p. 234.

2. Millet, *Évangile*, fig. 403, 407; Pokrovskij, *Opisanie Gelat. Ev.*, p. 27.

3. Millet, *Évangile*, p. 376-8. La peinture bulgare qui place les myrhophores au premier plan et les représente à la même échelle que les autres personnages du cortège, devant le mur du fond, se trouve par là-même nettement séparée des peintures balkaniques (Nagoričino, Mateič, Zemen, Berende, Dionysiou, Lavra, etc.), où les saintes femmes apparaissent en buste, derrière la crête de la montagne. Voy. notre pl. LIV, 2 et fig. 30; Millet, *Évangile*, fig. 386, 387, 391.

Mc. XV, 22, 3. L'épisode est rare, quoique attesté, à partir du XI[e] ou XII[e] siècle, dans le tétraévangile d'Athènes : cod. 93, fol. 98 [1]. Mais il a dû exister bien avant, depuis les premiers cycles d'illustration de l'Évangile. Il nous semble même que la miniature du Laur. VI 23 qui accompagne le texte de Mt. XXVII, 33, en garde un vestige : la main d'un Juif, tendue vers le Christ [2]. A partir du XIV[e] siècle, cette scène est représentée plusieurs fois; nous l'avons vue même en Bulgarie (Zemen [3]). La peinture que nous étudions est conforme dans ses traits généraux à l'iconographie courante; mais elle renverse la disposition ordinaire : le Christ est à droite et le soldat qui lui tend le verre vient de gauche; la croix se trouve plus à gauche encore. Mais ce qui paraît tout à fait particulier à notre monument, c'est la représentation de la Vierge, accompagnée de plusieurs femmes, qui toutes s'approchent du côté gauche en tendant leurs bras vers les bourreaux. Comme dans le Chemin de croix, ces femmes sont au premier plan. Plus loin, on les verra à cette même place dans la Mise en croix : plus logique que n'importe quel artiste balkanique, le peintre de notre décoration montre les myrhophores dans tous les épisodes compris entre la sortie de Jérusalem et le Crucifiement, — les deux moments où elles sont mentionnées par les textes. On peut, d'ailleurs, être certain qu'il avait sous les yeux une série d'illustrations détaillées qui, étant dans le genre de celles du Laur. VI 23 [4], le surpassaient par le nombre et la précision des images.

De ce modèle hellénistique disparu, nous retrouvons des traces plus importantes encore dans le Couronnement d'épines. Comme dans la Trahison de Judas, la scène se trouve divisée en deux parties qui ne sont pas liées. A droite, c'est la composition ordinaire : le Christ de face, avec les Juifs, les uns debout, les autres prosternés, raillant le Sauveur et élevant leurs roseaux au-dessus de sa tête. Mais cette iconographie, d'un emploi trop commun, est accompagnée d'un supplément qui — dans le domaine byzantin — est vraiment unique en son genre. C'est un groupe de personnages qui occupe la partie gauche de la scène : représentés au premier plan et à la même échelle que le Christ et ses bourreaux, quatre ou cinq acrobates y montrent leur art. Évidemment, l'intention de l'artiste était de représenter des bouffons qui se raillent du Christ, mais en réalité il figure telle quelle toute une scène de genre, des jeux d'acrobates professionnels, réunis en une bande d'acteurs où chacun a son rôle. L'un d'eux, celui qui se trouve en face du Christ, porte une tunique aux manches deux fois plus longues que les bras; il danse en se tortillant et agitant les bras; ses mouvements doivent être vifs, puisque ses manches flottent dans l'air au-dessus de sa tête. A côté de ce premier danseur, sont des acrobates : l'un d'eux paraît être absolument nu, les autres sont dévêtus jusqu'à la ceinture. On les voit exécuter chacun leur numéro : celui-ci marche sur les mains, les pieds en l'air en fléchissant les genoux, celui-là fait une pirouette, un autre encore prend son élan pour faire la cabriole. Tels sont la vivacité, le naturel de ce groupe, qu'on se croirait devant une reproduction de modèles vivants, devant une image de baladins du moyen âge. Mais pareille interprétation serait certainement fausse. Sans doute, ce groupe contient un élément réaliste, seulement cet élément doit dater de plusieurs siècles. Nous connaissons le danseur aux longues manches dans plusieurs monuments balkaniques des XIV[e] et XVI[e] siècles (Nagori-

1. Millet, *Évangile*, fig. 408.
2. *Ibidem*, fig. 453.
3. Voy. plus haut, p. 191-2.
4. Laur. VI 23, fol. 161 (avant Lc, XXIII) et fol. 59 (avant Mt. XXVII, 54); Millet, *Évangile*, fig. 407, 454.

čino, Zemen, Studenica [1]), mais il apparaît bien avant, puisqu'on le retrouve dans le Laur. VI 23 (fol. 56 [2]); or, on a justement supposé que ce personnage, dans ce monument du XIe siècle, doit remonter à l'époque hellénistique [3]. Notre monument est plus près du Laur. VI 23 que des œuvres du XIVe siècle, parce qu'il représente le danseur à la même échelle que Jésus, les Juifs et les soldats, tandis que plus tard il devient une toute petite figure aux pieds du Sauveur. Toutefois, en se rapprochant (comme en tant d'autres cas) du Laur. VI 23, notre peinture s'inspire de modèles plus anciens et conserve plus de vestiges de la tradition hellénistique que toutes les représentations byzantines du même sujet [4].

Ajoutons, enfin, que l'inscription qui accompagne cette scène : н възложишѫ (на гла)вѣ его вѣнецъ ѡт трънıа, suit de près le texte de l'Évangile (Mt., XXVII, 29), raison de plus de croire à une survivance des anciens cycles d'illustrations.

La scène voisine est, elle aussi, étroitement liée au texte. L'inscription, qui reproduit Matthieu, XXVII, 2 (н свѧзашѫ іс̃а і ведошѫ его (кь) понаіискомоу пілатоу), souligne le caractère d'illustration de la peinture. Pilate occupe son trône, à droite; devant lui, de gauche à droite, l'accusateur, le Christ, et une longue série de vieillards groupés le long d'un grand mur devant lequel se déroule toute la scène. Notons la place qu'occupe ici le jeune Juif accusateur du Christ. C'est, comme on le sait [5], un détail qui remonte bien loin et apparaît plutôt rarement dans la peinture balkanique (voy. plus loin, Boboševo). Remarquons aussi le groupe des vieillards qui forment, devant le mur monochrome,

1. Millet, *Évangile*, fig. 637 (Nagoričino). La peinture de Nagoričino, dont on connaît la fidélité à la tradition hellénistique, se rapproche de notre représentation, en figurant deux danseurs et deux personnages à genoux, sans ajouter toutefois les acrobates et les jongleurs de la peinture bulgare.

2. Laur. VI 23, fol. 58, 160. Millet; *Évangile*, fig. 636.

3. Millet, *Évangile*, p. 640.

4. Toutefois, une peinture du XVIIe siècle, en Macédoine occidentale, à Slimnicki mon., reprend, semble-t-il, un motif proche de celui de la décoration bulgare : Miljukov (*Macédoine occidentale*, p. 103) mentionne dans la scène de la Dérision un personnage qui marche sur ses mains. Ces figures sont d'origine hellénistique. En effet, le seul monument byzantin où l'on retrouve toute la série des acrobates et des danseurs de la peinture bulgare, ce sont les miniatures de l'Évangile Marc. 540. Les baladins y apparaissent dans la série des figurines tirées de l'art antique (personnifications des mois et des vertus, animaux décoratifs) qui servent de bases ou de chapiteaux aux colonnes des canons. On y voit, comme dans notre monument, deux danseurs avec de longues manches, deux acrobates qui marchent sur les mains et plusieurs musiciens (Millet, Hautes-Études, C 549-553; Marc. 540, fol. 3v sq.). L'analogie est d'autant plus précieuse que le manuscrit de la Marcienne appartient au XIe siècle et qu'il provient de Constantinople. Il nous fournit une nouvelle preuve de la provenance constantinopolitaine de l'art de cette chapelle bulgare et de l'ancienneté de ses modèles. — La scène de la Dérision donne des détails si précis, qu'elle semble répondre à une réalité. Si, comme on a voulu le voir (S. Reinach, dans l'*Anthropologie*, 1902 ; *Cultes, mythes et religions*, I, Paris, 1905, p. 332 sq. ; M. P. Wendland, dans *Hermes*, 1898), la dérision du Christ n'était pas un acte spontané et répondait à un usage populaire en Orient, la scène de notre peinture représente peut-être le rite de la « dérision royale », dont on a trouvé des traces chez les Babyloniens, les Hébreux et les Romains. Ce rite exige qu'on rende à un esclave ou à un prisonnier condamné à mort des hommages dus aux princes. Deux images byzantines à sujets profanes permettent, je crois, de considérer les images de la Dérision du Christ, et particulièrement celle de notre décoration, comme des représentations plus ou moins fidèles du rite de la dérision, tel qu'on le pratiquait au commencement du moyen âge et à l'époque byzantine. Ce sont deux miniatures du Skylitzès de Madrid. L'une d'elles (Diehl, *Manuel*, fig. 430) montre, dans une scène du couronnement d'un empereur byzantin, ces mêmes musiciens, jouant de la trompette, qui reviennent aux mêmes places dans les Couronnements d'épines (voy. un couronnement de Saül, dans une miniature carolingienne : Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. CXXV). Une autre (Beylié, *L'habitation byzantine*, p. 91) représente une scène de dérision du patriarche de Byzance. Pour tourner en dérision le patriarche, l'empereur Michel l'Ivrogne fait exactement ce que — d'après les iconographes byzantins — fit Pilate pour le Christ : il envoie ses histrions qui, munis de leurs instruments entonnent un air de musique.

5. Millet, *Évangile*, p. 607-8. Voy. l'Év. de Rossano, le Ps. Chludov, le Ps. Pantocr. 61.

un beau cortège pittoresque et vivant. On ne saurait le comparer qu'aux personnages élégants des processions des mosaïques de Kachrié-Djami. Les proportions allongées, le dessin des têtes, les habits, les architectures, rendent plus profonde encore cette ressemblance.

Cette première scène chez Pilate est suivie d'une autre qui termine le Jugement. Une fois encore, l'inscription est tirée de l'Évangile selon Matthieu (XXVII, 24) : неповиненъ есмь ѡт крове праведнаго сего. Pilate siège à droite, il se lave les mains. Plus à gauche le Christ et un bourreau se font face ; le bourreau pose ses deux mains sur les épaules du Seigneur. Enfin, plus à gauche encore, se tiennent les Juifs, en un groupe agité et gesticulant.

C'est le geste du bourreau qui est le détail curieux de ce tableau. Il trouve son explication dans le passage de l'Évangile qui suit presque immédiatement les paroles de Pilate, inscrites en haut de la peinture (Mt., XXVII, 27) : « Alors les soldats du gouverneur prirent Jésus... » On représente le moment où l'un de ces soldats saisit le Christ pour l'emmener. En effet il vient de droite, c'est-à-dire du côté de Pilate, et surtout il est représenté autrement que les serviteurs juifs : il porte sur la tête un capuchon rouge qui ressemble aux couvre-joues des soldats romains. Le peintre a donc certainement voulu figurer un soldat. Comme en tant d'autres cas, l'auteur de cette décoration, dans l'illustration du texte des Évangiles, dépasse en précision même les cycles qui lui sont les plus apparentés, comme par exemple le Laur. VI 23. Pourtant, le grand béret oblique de Pilate semble rapprocher notre peinture des monuments du XIVe siècle comme Kachrié-Djami et tant d'autres [1].

La scène voisine — qui devrait certainement venir bien avant celle de Pilate — représente le Repentir de Pierre. Une fois de plus, l'inscription reproduit le texte de Matthieu (XXVI, 75) : н изъде вонъ плакасе горько. Le schéma iconographique est fidèle à des conceptions anciennes. Pierre se tient debout au premier plan, comme sur la colonne de Saint-Marc [2], à Hemsbey-Klissé [3], dans les Psautiers du type Chludov [4], le Par. copte 13, fol. 81 [5], le tétraévangile de Djroutchi, fol. 245 [6]. La Péribleptos de Mistra reprend ce motif [7]. Pierre est toujours au premier plan dans le tétraévangile de Parme (Palat. 5, fol. 90 [8]) et le Berol. qu. 66, fol. 91 [9]. Le coq est perché sur une corniche antique posée sur une pierre à part, devant le mur qui court au fond de la scène, comme dans les monuments de l'art chrétien primitif [10], sur les miniatures du Laur. VI 23, fol. 94 et 205 [11], du Par. copte 13, fol. 81 [12], de l'Évangile de l'Institut Catholique à Paris, copte-arabe 1 [13]. Ce détail d'origine hellénistique sépare

1. Curtea-din-Argeş (*Bul. com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, fig. 221, 282a, pl. V) ; Kachrié-Djami (Schmit, *Kachrié-Djami*, pl. XXXII, 89 ; pl. XXXVI, 96).

2. Garrucci, *Storia*, pl. 497, 3 ; Venturi, *Storia*, I, fig. 256.

3. Millet, *Évangile*, fig. 365.

4. Ps. Chludov (Kondakov, *Ps. Chludov*, pl. VII) ; Ps. Pantocr. 61, fol. 48 ; Ps. Barberini, fol. 64v (Millet, *Évangile*, fig. 331-2).

5. Millet, *Évangile*, fig. 369a.

6. *Ibidem*, p. 346. Phot. Ermakov 16.738. Nous choisissons cet exemple en laissant de côté quelques autres, parce que l'illustration de ce manuscrit nous a déjà fourni plusieurs points de rapprochement avec notre décoration bulgare.

7. Millet, *Mistra*, pl. 90, 3.

8. Millet, *Évangile*, fig. 374.

9. *Ibidem*, fig. 375.

10. Garrucci, *Storia*, pl. 319, 4 ; 323, 4 ; 334, 3 ; 370, 1 ; 497, 499.

11. Millet, *Évangile*, fig. 368, 373.

12. *Ibidem*, fig. 369 a.

13. *Ibidem*, fig. 372.

notre peinture des monuments de la même époque, où le coq est toujours représenté perché sur le mur du fond [1].

Or notre peintre ne se contente pas de représenter Pierre et le coq. Il ajoute deux femmes, qui s'éloignent d'un pas rapide vers la gauche. Ces femmes, inclinées dans leur marche et enveloppées de leur *maphorion*, forment peut-être le plus beau groupe de la décoration. En les voyant quitter Pierre en proie au désespoir, on sent profondément l'isolement terrible de l'apôtre, resté seul avec ses remords. L'effet de cette conception est bien plus profond que celui de l'iconographie ordinaire, où l'on se borne à la représentation de Pierre et du coq. Pour traiter ainsi son sujet, le peintre de ce tableau a dû être un véritable artiste, même s'il a utilisé un modèle.

Il est très possible, d'ailleurs, qu'un modèle de ce genre ait existé. Ces femmes, en effet, ne peuvent représenter que les deux servantes que Pierre rencontra, l'une après l'autre, aux portes de la maison du Grand-Prêtre. Dans les illustrations anciennes, disposées en cycles continus, Pierre avançait toujours de gauche à droite : il est donc naturel qu'au moment du repentir les deux servantes, qu'il avait rencontrées précédemment, se trouvent à sa gauche et, dans leur marche vers la gauche, lui tournent le dos. Ce qui paraît un peu surprenant, c'est l'absence des personnages (de « ceux qui étaient là » : Mt., XXVI, 72 ; Mc, XIV, 70), auxquels Pierre parla après ses rencontres avec les servantes. Mais ici, comme dans tant d'autres représentations du Reniement, il faut probablement tenir compte des réductions et des transpositions que les iconographes se permettaient si facilement. Cela paraît d'autant plus probable dans notre peinture, que le Reniement devant le brasier avait trouvé place dans une scène à part (voy. plus haut). Il semble, pourtant, qu'on puisse indiquer quelques monuments où le rapprochement de la rencontre avec les servantes et du Repentir a laissé des traces indiscutables. En effet, le copte-arabe 1 de l'Institut Catholique de Paris[2] et deux manuscrits qui, par plus d'un point, touchent à l'iconographie de notre monument — à savoir le Berol. qu. 66 [3] et le Palat. 5 de Parme [4] — réunissent en un seul cadre la conversation avec une des servantes et Pierre pleurant. Seulement, cet arrangement, qui est très maladroit dans ces miniatures, reçoit chez nous une explication satisfaisante, et conduit à un résultat esthétique remarquable. Nous sommes donc enclins à voir en notre peinture un type iconographique plus fidèle aux créations réalistes primitives. Ce point de vue est confirmé par la constatation que nous faisions tout à l'heure : comme dans les anciens cycles hellénistiques, la scène devient compréhensible si l'on suppose que le personnage principal (ici, Pierre) marche de gauche à droite ; les autres figurants sont représentés avant ou après la rencontre qu'ils ont eue avec le héros du récit.

Les deux dernières scènes du cycle sur le plafond, Judas rendant l'argent aux Grands-Prêtres et la Mort de Judas, ne présentent pas de particularités.

Le cycle évangélique continue sur les murs latéraux ; naturellement, ces scènes sont mal conservées. Les scènes du mur sud représentent les trois épisodes du Crucifiement. Dans la Mise en croix, le Christ est de face, les bras étendus devant la croix ; un bourreau a grimpé sur la traverse, un autre, proba-

1. Millet, *Évangile*, fig. 374-5, 378-81.
2. *Ibidem*, fig. 372.
3. *Ibidem*, fig. 375.
4. *Ibidem*, fig. 374.

blement juché sur l'échelle adossée à la croix, se tient près du croisement des deux branches. Des deux côtés, deux Juifs tendent leurs mains aux bourreaux, peut-être pour leur passer les clous. Un troisième, à droite, élève une tablette qui doit être la même qu'on placera sur la croix. Enfin, plus à droite encore, la Vierge et les Maries forment un groupe à part.

Cette iconographie contient, comme on voit, quelques détails curieux. Le fonds de la composition se rattache à une tradition, répandue dans le monde orthodoxe à partir du XIV[e] siècle (Théosképastos à Trébizonde [1], église des Taxiarques à Castoria [2], Saint-Théodore à Novgorod [3], Čučer en Serbie [4], etc.). Le dédoublement du Juif qui tend la main vers la croix est à retenir ; ordinairement, en Serbie, en Macédoine, en Bulgarie, il n'apparaît qu'à droite de la croix [5] ; étant donné les liens très nets qui unissent notre peinture aux cycles anciens d'illustrations, on pourrait supposer qu'en ce détail, comme en d'autres, notre peinture conserve le reflet de l'iconographie primitive de la scène [6]. C'est à une conclusion analogue que peut nous amener l'examen du groupe de la Vierge et des femmes dans cette scène. On croirait d'abord à une influence des œuvres italiennes, semblables au tableau de la Pinacothèque de Bologne, N° 316 [7], au tableau de l'ancienne collection Artaud de Montor [8], à un autre, de l'école d'Ambrogio Lorenzetti à l'Académie de Sienne (n° 57 [9]) ; mais heureusement une peinture de 1290 à Chrysapha, en Laconie [10], où la Vierge apparaît à la même place, nous préserve d'une pareille erreur. Il est fort probable que la Vierge et les femmes ont fait partie de cette scène déjà dans les vieux cycles hellénistiques. Si, dans le Chemin de croix, la présence de ces figures est attestée par des monuments qui précèdent notre peinture de plusieurs siècles, la représentation de la Vierge et des Saintes Femmes dans les deux scènes suivantes (le Christ refuse de boire et la Mise en croix, comme c'est le cas dans notre peinture) n'est que logique. En effet, si les femmes et la Vierge étaient représentées dans le cortège du Chemin de croix et dans le Crucifiement, elles devaient nécessairement faire partie du cortège entre ces deux moments.

On voit que, dans le détail qui nous occupe, notre peintre ne dépassait pas le rôle d'illustrateur très précis du texte évangélique. Or — nous l'avons constaté souvent — dans ce rôle il ne faisait que suivre des modèles très anciens. On est donc bien en droit de croire que l'iconographie tout entière de la Mise en croix étudiée ici dérive de la même source que les autres types du même cycle. Une dernière particularité — le vieillard qui tend à l'ouvrier une tablette — ne s'oppose pas à cette conclusion. Il s'agit certainement du personnage que Pilate chargea de porter jusqu'au lieu du supplice l'in-

1. Millet, Hautes-Études, B 230. Cf. Millet, *Évangile*, p. 392.
2. *Ibidem*, p. 392.
3. Okunev, *Rospis cerkvi Fedora Stratilata*, p. 7 ; Millet, *Évangile*, p. 390, 392.
4. Millet, *Évangile*, fig. 420. D'autres monuments, grecs et slaves, des XV[e] et XVI[e] siècles, du même type, sont cités *ibidem*, p. 392-3. On y joindra les œuvres bulgares : à part la décoration que nous étudions ici, les peintures de Boboševo et de Poganovo (voy. chap. VII et VIII).
5. Voy. les peintures de Markov mon., de Nagoričino (*ibidem*, fig. 416, 417), de Zemen et de Poganovo (voy. chap. V, VIII ; pl. XXX et LXI, 2, de la présente étude)
6. Voy., toutefois, les deux Juifs symétriques, avec un geste analogue, sur un tableau siennois du XIV[e] siècle, à Anvers (Musée Archiépiscopal) : *Rev. de l'art chrétien*, n. s., VI, 1888, p. 284 ; Millet, *Évangile*, fig. 418.
7. Millet, *Évangile*, fig. 422.
8. Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, Paris, 1843, pl. 15 ; Millet, *Évangile*, fig. 415.
9. Rothes, *Die Blütezeit der sienesischen Malerei*, Strasbourg, 1904, p. 77-8 ; Millet, *Évangile*, fig. 419.
10. Millet, *Évangile*, p. 382, 385.

scription qu'il avait tracée lui-même et qui devait être placée sur la croix [1]. Or, ce détail aussi se trouve dans l'Évangile (Io., XIX, 19-22), où il suit immédiatement la mention de la Mise en croix (Io., XIX, 18). Notre peintre, par conséquent, reste fidèle au récit de l'Évangile jusque dans l'ordre des épisodes.

Le Crucifiement, représenté à côté, et la Descente de croix, qui vient ensuite, sont très mal conservés. On sent pourtant que l'artiste, toujours d'accord avec la tendance générale à illustrer la Passion avec la plus grande précision, a peint le Crucifiement avec les trois croix, exemple unique dans l'art monumental bulgare.

Sur le mur sud, en face des trois scènes précédentes, on en reconnaît trois autres. L'Incrédulité de Thomas, avec le Christ entre deux groupes d'apôtres, ne présente rien de curieux. La scène des Saintes Femmes au tombeau est traitée suivant un plan un peu spécial. La composition est étirée en longueur : les trois femmes arrivent de gauche, l'ange est assis sur une très haute pierre rectangulaire ; plus à droite encore, la tombe a la forme d'une fosse oblique ; enfin, à côté, deux petits gardiens dorment assis, tournés l'un vers l'autre.

Le point intéressant de cette iconographie est certainement la représentation du tombeau oblique. On connaît ce motif surtout d'après les peintures balkaniques du XIVe siècle et des siècles suivants [2], mais ces monuments tardifs ne faisaient que reprendre un très vieux motif, dont les plus anciens exemples remontent au moins aux œuvres géorgiennes des IXe-Xe siècles [3], russes [4] et coptes du XIIe. En mentionnant les œuvres coptes, nous avons en vue deux miniatures du Par. copte 13 [5]; l'une figure le tombeau du Christ dans la scène de l'arrivée de Pierre et Jean au tombeau, l'autre le tombeau de Lazare : chaque fois les tombeaux ont la forme de fosses obliques, comme dans notre peinture. Or, le témoignage des miniatures du Par. copte 13 est surtout intéressant, parce que, comme on le sait, ses illustrations conservent d'anciens motifs hellénistiques [6]. On a donc le droit de croire que l'iconographie de cette scène, dans notre cycle, se rattache aussi à des modèles qui remontent à la même tradition. Un détail — les deux soldats, assis de profil, l'un vis-à-vis de l'autre — pourrait, lui aussi, dériver de la même source. En effet, on les voit représentés de la même façon dans le Palat. 5, à Parme [7], dont les miniatures, déjà plusieurs fois rapprochées de nos peintures, conservent bien des traits des illustrations anciennes.

La Descente aux Limbes, qui occupe une place voisine, est fidèle à une conception toute byzantine. Le Christ ramène Adam suivi d'Ève ; au-dessus de ces figures, apparaît saint Jean, vêtu d'une *exomis*, qui laisse à nu une épaule et un bras. De l'autre côté du Christ, se tiennent les deux prophètes-rois ;

1. Voy., au chap. VII, les images du Chemin de croix, avec les représentations des envoyés de Pilate transformés en cavaliers.

2. Mali Grad, dans le lac de Prespa, Saint-Nicolas à Castoria, Dionysiou, Rostov (porte d'église), etc. Voy. Millet, *Évangile*, fig. 576-8, 580 ; p. 532 sq. On y trouvera une liste des monuments de ce type.

3. Plaque d'ivoire de la collection Voronov (*Archeologičeskija Izvěstija i Zamětki*, III, 1895, pl. III, p. 236), icone de Chémokmédi (Kondakov, *Pamjatniki Gruzii*, fig. 55, p. 114).

4. Tolstoj et Kondakov, *Antiquités Russes*, VI, fig. 101 (porte de Suzdal, datée de 1231). Cf. Millet, *Évangile*, p. 530. Voy. la stéatite byzantine du Vatican (Ajnalov, dans le *Žurnal Min. N. Pr.*, 1906, fig. 1 ; Millet, *Évangile*, fig. 574).

5. Millet, *Évangile*, fig. 227 et fol. 276v du même manuscrit.

6. *Ibidem*, p. 71, 172, 283, 519 et autres.

7. *Ibidem*, fig. 568.

enfin une simple gloire, d'un beau rouge uni, fortement inclinée à gauche, entoure le Christ qui marche d'un pas rapide. Deux anges, derrière cette gloire, la soutiennent des deux côtés ; deux autres anges volent au-dessus. Cette iconographie sévère est bien dans le goût byzantin. On notera, à part la gloire rouge, la disposition des deux anges qui la tiennent : ces derniers reprennent le motif des anges portant l'auréole du Christ dans l'Ascension et dans la Dormition [1].

Notre conclusion ressort de l'étude que nous venons de faire. L'iconographie de ce cycle évangélique choisit presque toujours les types de tradition hellénistique-byzantine. Cette tradition se manifeste, dans la plupart des cas, par une parenté plus ou moins étroite avec des monuments tels que les miniatures des tétraévangiles Laur. VI 23, Palat. 5 de Parme, Berol. qu. 66, Gelat. Mais quelquefois l'iconographie de notre décoration les dépasse beaucoup en précision, en détails, dans l'illustration attentive du texte évangélique. Cette précision et ces détails ne sont d'ailleurs que de nouvelles preuves de la fidélité de notre peinture aux anciens modèles. Cela ressort surtout dans deux ou trois scènes, où la nature même des détails particuliers indique leur origine ancienne (Reniement de Pierre, Cène, Baiser de Judas, etc.). Somme toute, on s'aperçoit que cette décoration présente un ensemble qui dérive des anciens cycles d'illustrations hellénistiques de l'Évangile, de façon plus nette et plus directe que dans n'importe quel autre monument byzantin.

Or, ce monument se trouve dans les Balkans ; il est étroitement rattaché à l'iconographie balkanique des XIVe, XVe, XVIe siècles (voyez la Mise en croix, les Femmes au tombeau, le Reniement, le Jugement de Pilate) et il se rapproche surtout d'œuvres telles que les décorations de l'église des Taxiarques à Castoria, de Čučer, de Boboševo (voy. plus loin) et des églises du Mont-Athos. L'intérêt de notre monument serait donc inestimable pour l'étude de la formation si discutée de cet art balkanique, s'il avait été daté d'une manière précise.

Malheureusement cette date manque, et l'on est réduit à des conjectures. L'iconographie, dans ces circonstances, ne donne que peu de renseignements. Sans doute, à première vue, le monument ne devrait pas être antérieur au XIVe siècle. En tout cas, il appartient au mouvement artistique qui fleurit dans les Balkans au XIVe et au XVe siècle. Mais on se demande si la précision extraordinaire des scènes et leur fidélité particulière à la tradition hellénistique ne le placent pas à la tête de ce mouvement. Il est certainement plus près des sources que tout autre décoration balkanique du XIVe siècle, il se rapproche plus nettement des modèles byzantins des XIe-XIIe siècles qui conservent la tradition des cycles hellénistiques. Or, quand on sait que la peinture bulgare, au XIIIe siècle déjà, était si étroitement liée à la production constantinopolitaine, on considère facilement cette peinture rupestre comme une continuation naturelle de la même tendance de l'art bulgare ; et l'on est amené à penser que notre monument pourrait être antérieur aux décorations du même genre qu'on trouve dans les parties occidentales de la péninsule. Il est très probable, en effet, que les courants artistiques qui venaient de Byzance, au XIIIe et au commencement du XIVe siècle, pénétrèrent d'abord dans l'art bulgare, qui, depuis plusieurs siècles, suivait avec persévérance et avec une rare compréhension les mouvements artistiques nés à Byzance. La ressemblance du style de notre décoration avec celui de Kachrié-Djami [2] fait

1. Voy. les figures d'anges analogues dans la Descente aux Limbes byzantine, par exemple sur une plaque d'ivoire du British Museum : Graeven, *Elfenbeinwerke*, I, 45 ; Dalton, *Catalogue*, pl. XI.

2. Nous ne connaissons, en effet, aucune décoration qui soit dirigée tout entière par un goût aussi sûr. Ce goût se fait sentir

penser au commencement du XIV[e] siècle, comme date possible. Toutefois, n'oublions pas qu'il s'agit d'une petite décoration rupestre où nous n'avons sans doute que le reflet de cette peinture bulgare, dont les créations les plus considérables se sont perdues avec la destruction de Tirnovo et des grands monastères du XIII[e] et du XIV[e] siècle [1].

Décoration de la coupole à l'église Saint-Georges de Sofia.

Nous avons eu déjà l'occasion de parler de deux couches de peintures dans l'église Saint-Georges de Sofia, l'une datant probablement du XI[e], l'autre, semble-t-il, du XII[e] ou du XIII[e] siècle [2]. Or, la coupole et le sanctuaire de cette même église conservent une troisième série de peintures, qui ne sont pas moins curieuses que les autres. En examinant les murs et la voûte de l'église, on s'aperçoit facilement qu'à une époque difficile à préciser, mais certainement postérieure à la seconde couche de peinture, le fond de la coupole antique tomba. Il fut remplacé par un autre, plus petit et plus bombé. Cette restauration fut probablement suivie d'une transformation de l'abside orientale, dont les murs actuels ne font pas corps avec le reste de l'édifice. Nous constatons en tout cas que ces deux parties furent ornées

dans la construction des scènes étirées en largeur, où les groupements libres des personnages sont comme des processions antiques, qui se projettent sur le fond uni d'une haute muraille. On le sent également dans la prédilection pour les figures féminines, dans les proportions allongées du corps, dans l'élégance des attitudes et des gestes qui, pourtant, ne dépasse pas les limites d'un léger maniérisme et ne tombe pas dans l'exagération d'un style « baroque ». L'harmonie des ensembles est exquise, la mesure antique et byzantine marque l'œuvre entière.

1. En nous bornant ici à l'étude des meilleures décorations rupestres que nous avons eu l'occasion de visiter nous-mêmes, n'oublions pas de faire remarquer qu'il en existe encore un certain nombre dans l'ancienne ville de Červen (à peu près à 15 km. au sud du groupe que nous venons d'étudier) et dans ses environs. M. Mijatev, qui est allé les examiner, a bien voulu nous faire savoir que ces peintures, moins bien conservées, sont à peu près de la même époque que celles que nous venons de voir, et se distinguent par la même perfection de technique habile et d'exécution minutieuse. M. Mijatev signale surtout un cycle de scènes de la vie de la Vierge, dans un monastère rupestre près de l'endroit nommé Moskov Dol. Ces indications complètent le tableau de l'activité artistique peu commune des Bulgares du royaume de Tirnovo, au nord-est de leur pays.

2. Voy., au chap. II, les pages 86-88, consacrées aux fragments de peinture qui datent probablement du XI[e] siècle. La deuxième couche, qui a souffert du vandalisme turc et d'une restauration malencontreuse, ne présente plus d'intérêt pour l'histoire de l'art. Voici, d'ailleurs, quels en étaient les sujets : huit prophètes, au bas de la coupole ; les quatre Évangélistes, au-dessus des niches qui entourent la salle centrale de l'église ; deux grandes compositions, un Crucifiement (côté nord) et une Dormition (côté sud), sur les murs latéraux ; le Christ représenté en buste et cinq saints moines, au-dessus de la porte d'entrée (mur ouest). Recevant la bénédiction du Christ, un personnage en vêtements épiscopaux, qui a dans les mains le modèle de l'église, apparaît à côté de la même porte. L'intérieur des quatre niches est occupé par des scènes évangéliques : la Nativité et la Purification, dans la niche sud-ouest ; le Baptême et la Transfiguration, dans la niche nord-ouest ; la Résurrection de Lazare et une scène détruite, dans la niche nord-est (les peintures de la quatrième niche sont tombées) ; au-dessus de l'arc qui s'ouvre sur le sanctuaire, une Annonciation. Les autres images ont disparu, mais même celles dont nous avons pu déchiffrer les sujets ne se sont conservées qu'en silhouettes indistinctes, qui ne permettent guère de juger le style de l'œuvre et par conséquent d'en préciser la date. Il semble pourtant, d'après l'allure générale de ces peintures et d'après les quelques éléments de son iconographie, sobre et laconique, que cette partie de la décoration doit remonter au XII[e] ou au XIII[e] siècle. Il se peut qu'elle soit contemporaine de Boiana et ait été retouchée postérieurement. Peut-être la longue inscription en langue grecque, qui fait le tour de l'église et qui est maintenant fort endommagée et en partie recouverte de badigeon turc, sera-t-elle un jour nettoyée et lue intégralement. Espérons que ce document apportera une indication sur la date de cette décoration, quoique cela nous paraisse peu probable. En attendant nous sommes obligés de nous borner à ces quelques observations d'ordre descriptif.

de peintures qui, tout en différant du reste de la décoration, sont identiques entre elles par la technique, les couleurs et le style. Il est donc infiniment probable qu'elles datent de la même époque.

Du reste, pas d'inscription datée. Nous devons nous en tenir, pour déterminer l'époque, à la considération du style. D'une expression nette et sûre, ce style ne nous permet pas de sortir de la fin du XIV[e] siècle ou de la première moitié du XV[e].

Au fond de la coupole, le Pantocrator est représenté jusqu'aux épaules, dans un médaillon. Deux anges portent ce médaillon ; leurs attitudes sont assez particulières : l'un d'eux, d'un mouvement brusque, court, en pliant les genoux ; l'autre, accroupi sous le cadre du médaillon, tourne avec vivacité sa tête de profil. Deux autres anges volent vers le Pantocrator, en tendant les mains vers lui ; les symboles des Évangélistes paraissent derrière l'auréole.

Cette iconographie complexe se distingue nettement, comme on le voit, des images du Christ-Pantocrator des églises byzantines des XI[e], XII[e] et XIII[e] siècles. Ici, c'est le Dieu des visions d'Isaïe et d'Ézéchiel, avec les quatre « animaux » et les anges qui le portent. Cette substitution d'une image à l'autre caractérise les peintures balkaniques tardives, où le Pantocrator isolé devient rare. On préfère toujours le remplacer par des images plus mystiques et plus complexes (quoique l'inscription « Pantocrator » soit souvent conservée), comme le « Christ Ange du Grand Conseil », le « Christ Emmanuel », le « Christ Ancien des Jours ». Toutes ces images sont accompagnées d'anges et d'archanges, de séraphins, de chérubins, d'auréoles compliquées et des symboles des Évangélistes ; toutes se placent à l'endroit le plus haut de l'édifice (ordinairement, le long de la voûte ou dans différentes coupoles), en suivant, d'ailleurs, des exemples plus anciens, celui de Saint-Marc et celui de Kachrié-Djami. L'unique coupole de l'église de Sofia ne permit pas de déployer toute la série des images du Christ, mais l'iconographie du Pantocrator s'inspire visiblement d'un des types de cette suite.

La figure du Christ a des dimensions considérables. Mais l'habileté du peintre a su vaincre le danger de proportions beaucoup plus grandes que nature. L'œuvre est régulière et expressive : un visage allongé avec un nez mince, des lèvres serrées et de grands yeux sous un beau front élevé. Enfin le type iconographique se détermine par une petite barbe séparée au bout en deux mèches, et des demi-cercles foncés sous les yeux : c'est bien ce type du Christ du XIV[e] et du XV[e] siècle qui ne manque pas de beauté, mais, comparé aux œuvres des siècles précédents, présente plutôt une combinaison du type du « Pantocrator » et d'un autre, dit du « Christ historique ». Pareille fusion montre bien que l'iconographie ne comprenait plus les nuances de sens que l'art plus ancien cherchait à exprimer en distinguant les deux types [1]. Par contre, l'habileté technique et décorative du peintre est remarquable. Moins lié par les modèles à suivre, il ne craint ni la schématisation, ni un arrangement à sa façon pour tirer le maximum d'effet possible.

Mais c'est surtout dans la représentation des vingt-deux prophètes (pl. XXXV, XXXVI) qui entourent la composition centrale au bas de la coupole, que se font voir ces qualités d'audace technique et de virtuosité.

Aucune de ces figures ne se montre de face, et immobile ; pas une draperie ne tombe en ligne verticale, pas un rouleau dans les mains des prophètes ne s'ouvre simplement. Une extase surhumaine

1. Kondakov, *Christ*, p. 30 sq., 36 sq.

agite ces figures : leurs têtes se renversent en arrière, les corps se plient et se tordent, des convulsions semblent tendre leurs jambes et leurs bras. Certaines figures forment comme des « S », en tournant la tête et le cou d'un côté, les pieds de l'autre, tandis que le torse s'incurve. D'autres prophètes sont dessinés sur un seul plan, mais ce plan ne coïncide jamais avec celui du mur ; d'autres figures encore, sans se tordre autour de leur axe vertical, se plient à toutes les articulations dans le sens horizontal : elles inclinent ou rejettent la tête, courbent le dos, plient les genoux. En même temps, les bras sont tantôt levés, tantôt rejetés en arrière ou au-dessus de la tête, tendus en avant, pliés aux coudes, sans que deux gestes soient semblables. De même, les habits volent, se froissent, se chiffonnent, leurs bords se gonflent, se tendent comme des cordes ou bien viennent se dessiner en zigzags, en dents de scie, en festons dont le tracé n'est jamais le même. Les rouleaux dansent, volent, se cassent, s'enroulent aux mains des prophètes, qui ont l'air de faire un effort énorme pour les déployer comme si une tempête les leur arrachait des mains. Enfin, le contraste vigoureux des lumières et des ombres souligne le goût du peintre pour les oppositions émouvantes et les effets inattendus.

Remarquons toutefois qu'en s'appliquant à la recherche d'attitudes et de gestes ingénieux, en s'enthousiasmant pour mille variantes dans la forme des draperies et des rouleaux, en déployant une ingéniosité remarquable pour rendre les contrastes de la lumière et de l'ombre, le peintre s'inquiète peu de donner une expression individuelle et profonde aux visages, qui se ressemblent et manquent de caractère.

Cette constatation nous semble importante. Comme dans l'image du Christ, mais d'une manière plus éclatante, apparaît le caractère essentiel de cette peinture, qui ne vise nullement au naturel, à la précision, qui n'est pas fondée sur une étude de la nature immédiate et concrète, mais emploie toutes ses forces, son étonnante habileté et son ingéniosité à produire des effets émouvants. Les attitudes mouvementées que nous observions ne doivent donc pas être considérées comme une recherche du mouvement observé dans la vie, mais comme une rhétorique d'école, fondée sur une tradition artistique ancienne, sûre de ses moyens. Cet art, au lieu de nous rapprocher de l'art occidental contemporain de la décoration de Sofia, nous en éloigne, si l'on se souvient qu'au XIIIe siècle Boiana contenait tous les éléments qui pouvaient acheminer l'art bulgare vers la voie choisie par les primitifs italiens.

Cette rhétorique d'une irréprochable virtuosité ne peut dater que de la deuxième moitié du XIVe siècle ou du commencement du siècle suivant. L'ensemble en question doit être classé parmi les œuvres les plus brillantes et les plus caractéristiques du style décoratif byzantin [1].

Berende.

L'église du village Berende est située au pied d'un rocher, sur le bord de la Nišava. C'est un très petit édifice à nef unique et sans coupole, qui inaugure pour nous la longue série des chapelles de

1. La peinture du sanctuaire, qui date de la même époque, est dans un mauvais état. On y discerne pourtant une grande Eucharistie, avec deux représentations du Christ aux coins d'un autel très long, sur lequel se voient, entre autres, deux livres de l'Évangile.

ce genre, en Bulgarie, en Grèce, en Serbie, toutes datées de la Tourcocratie et caractérisées par une construction particulièrement négligée. La voûte, qui paraît être plus récente que les murs, est décorée d'une peinture tardive dépourvue d'intérêt. Par contre, les parois de la nef, comme celles de l'abside, conservent une décoration plus ancienne qui fera l'objet de ce chapitre.

Comme souvent dans les petites églises de ce genre, le mur occidental portait des peintures non seulement du côté intérieur, mais aussi du côté extérieur. Cette peinture devait être protégée par un auvent reposant sur des piliers de bois ainsi que nous le verrons à Poganovo, à Boboševo, à Orlica. Mais, cet auvent une fois disparu, la peinture était menacée d'une destruction rapide. Ce fut le cas de Berende : en 1911 encore, M. J. Ivanov put observer des figures et des inscriptions [1] là où, en 1920, nous ne trouvâmes que quelques vagues taches blanches et roses.

Or, c'est précisément sur le mur occidental qu'on a trouvé une inscription qui semblait pouvoir dater le monument. Cette inscription, que nous connaissons d'après une copie à l'huile, conservée au Musée de Sofia, est rédigée en « moyen bulgare » et porte : « Ivan Assen, tsar et autocrator des Bulgares » [2]. Elle accompagnait une image du tsar ; on voit encore, sur la copie, une partie de la tête et de la couronne. Comme les trois tsars qui portaient le nom de Ivan Assen et pouvaient prétendre au titre de « tsar et autocrator des Bulgares » vivaient au XIIIe siècle, on a attribué cette date à toute la décoration de l'église [3].

Il nous semble, pourtant, que cette date est absolument inacceptable pour les peintures de Berende. Le portrait du tsar Ivan Assen ne serait pas contemporain du personnage, mais de beaucoup postérieur. Un procédé de ce genre est tout à fait possible dans une peinture de tradition byzantine. On se souvient, en effet, de la série des portraits des empereurs et des patriarches à Sainte-Sophie de Constantinople et des portraits des papes dans les anciennes basiliques romaines. Ces ensembles, conçus comme des galeries de portraits, ne peuvent être considérés comme contemporains des personnages qu'on y voit représentés [4]. On a trouvé, d'autre part, des peintures analogues dans les églises serbes du XIVe siècle. Des arbres généalogiques des Némanides décorent, à Dečani, à Gračanica et à Mateič, le mur occidental de l'édifice [5]. Un détail, à Berende, autorise à mettre ces compositions serbes en rapport direct avec notre représentation du tsar Ivan Assen. M. Ivanov note expressément que le fragment comprenant le portrait en question se trouvait « très haut sur le mur occidental » [6]. Or, les portraits des donateurs et des souverains vivants se placent à cette époque toujours au bas des murs. Par contre, l'arbre généalogique déploie ses branches sur un espace considérable et peut facilement atteindre le

1. J. Ivanov, *Starinski crkvi v jugo-zapadna Blgarija*, dans les *Izvêstija B. A. D.*, 1, 1912, p. 53-4.
2. *Ibidem*, p. 54, fig. 48. Une copie de cette peinture est conservée au Musée de Sofia (section médiévale, 27 : *Vodač za narodnija Muzej v Sofija*, Sofia, 1923, p. 184).
3. *Ibidem*, p. 54. A. Protič, dans le *Sbornik v čest na Vasil N. Zlatarski*, Sofia, 1925, p. 305.
4. Voy. les témoignages d'Antoine de Novgorod (Khitrowo, *Itinéraires russes*, p. 101) et de la chronique de Novgorod (Hopf, *Chroniques gréco-romanes*, Paris, 1873, p. 94). Sur les portraits romains, voy. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, p. 345 sq., 560 sq. Voy. l'indication suivant laquelle un tympan à Sainte-Sophie portait la représentation de Constantin et de Justinien, dans un même cadre (Salzenberg, *Constantinopel*, p. 31-2 ; Fossati, *Aya Sophia à Constantinople*, p. 2).
5. Okunev, *Serbskija srednevêkovyja stênopisi*, p. 15-16 (Dečani, Gračanica, Mateič). Le narthex de l'église sépulcrale à Bačkovo porte également une série de portraits qui représentent des personnages d'époques différentes (voy. plus loin, le paragraphe consacré à cette décoration).
6. Ivanov, *Starinski crkvi*, p. 54 (« visoko gorê »). Voy. toutefois, l'exemple exceptionnel des portraits des donateurs sur le mur occidental de l'église de Mali Grad, dans le lac de Prespa (Miljukov, *Macédoine occidentale*, pl. 12).

haut du mur. En outre, le fragment tel qu'on l'observe sur la copie du Musée ne fait voir qu'une partie de la tête et de l'épaule [1], — il est donc fort probable que l'image, suivant la pratique de tous les arbres généalogiques, se bornait à figurer les bustes des personnages, entourés de branches et de feuillages. Le portrait du tsar relevé par M. Ivanov, sans fixer une date pour la décoration, nous fait peut-être entrevoir l'existence du thème de l'arbre généalogique des « Assénides », dans la peinture bulgare. Comme les Serbes, les Bulgares le devraient à l'exemple byzantin.

Si la décoration du mur extérieur a complètement disparu, les peintures intérieures sont encore parfaitement visibles, sauf trois ou quatre scènes ; elles sont même dans un état très convenable. Dans l'abside, on voit quatre saints évêques, tournés vers l'est, dans leurs *phélonia* parsemés de croix. Sur les murs latéraux, deux saints diacres (pl. XXXVIII, a), au-dessus de la niche de la prothèse, une image d'Emmanuel dormant (pl. XXXIX, a), complètent la décoration du sanctuaire. Sur le mur est, au-dessus de l'abside, on distingue un Mandylion au centre, l'archange Gabriel et la Vierge de l'Annonciation (fig. 33, 34) de chaque côté, et une Ascension au-dessus de ces trois images. La voûte ancienne, comme l'actuelle, portait probablement des représentations du Christ sous plusieurs de ses aspects iconographiques, une rangée de prophètes et une série de scènes évangéliques qui font partie du cycle des Fêtes. Au haut des murs latéraux, huit scènes, qui appartiennent à l'ancienne décoration, représentent des épisodes de la Passion. On y voit la Cène (fig. 35), le Lavement des pieds, la Prière de Gethsémané, la Trahison de Judas, le Jugement de Pilate (fig. 36), la Flagellation (fig. 37), le Chemin de croix et la Mise au tombeau (pl. LIV, c). Une grande Dormition, entourée des figures d'Éphrem le Syrien et de Cosmas de Jérusalem (pl. XL), occupe toute la largeur du mur ouest. Une Transfiguration remplit la lunette au-dessus de cette scène. Sous les scènes de la Passion court une série de médaillons avec des bustes de saints ; le registre inférieur est réservé à la représentation d'une Déisis (mur nord) et des saints Pierre (pl. XXXVII), Nicolas, Georges, Démétrios, des deux Théodore, des saintes Petka (*Paraskévi*) et Nedělja (*Kyriaki*), des saints Constantin et Hélène et d'un ange (pl. XLV, a) (mur ouest). Enfin, dans la porte d'entrée, on voit saint Alexis « l'homme de Dieu ».

Ce petit ensemble peut être considéré comme un résumé de la décoration-type de l'art balkanique du XIVe et du XVe siècle, comme une réduction des grandes œuvres d'art monumental de cette époque. C'est en même temps comme le prototype des petites décorations dans les innombrables chapelles à nef unique des XVe, XVIe et XVIIe siècles.

Comme les grands monuments de l'époque dans les Balkans [2], Berende sépare les Fêtes et la Passion, qui constituent deux cycles indépendants, et se conforme à la pratique des mêmes ateliers en plaçant, entre les scènes et les figures isolées, une rangée de bustes dans des médaillons [3]. Comme beaucoup

1. L'inscription : « Ivan Assen tsar et autocrator des Bulgares » et le fragment de la tête et d'une épaule, qu'on voit sur la copie de la peinture au Musée de Sofia, n'autorisent nullement la conclusion que M. Protič a trouvé possible d'en tirer, à savoir que la décoration aurait été faite sur commande du tsar Ivan Assen II. Voy. Protič, dans le *Sbornik v čest na Vasil N. Zlatarski*, Sofia, 1925, p. 305.

2. Millet, *Évangile*, p. 42 ; Okunev, *Serbskija srednevěkovyja stěnopisi*, p. 14-15.

3. En Bulgarie : Ljutibrod, Boboševo, Kremikovci, Poganovo ; « église d'Assen », près de Stanimaka ; églises des Saints-Archanges, de la Nativité, de Saint-Athanase, à Arbanassi, près de Tirnovo ; toutes les décorations des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles à Mésembrie ; groupe des décorations tardives dans les environs de Trn ; plusieurs décorations à Pastuch, et à Vukovo près de Boboševo, etc. En Serbie, à German (Miljukov, *Macédoine occidentale*, p. 39), à Grad (*ibidem*, p. 45, pl. 16, 22), à Aïl (*ibidem*, p. 55), à Mali Grad (*ibidem*, p. 72, pl. 21), à Boboštica (*ibidem*, p. 77) (cette liste est loin d'être

d'œuvres balkaniques des XIVe, XVe, XVIe et XVIIe siècles, Berende réserve à la Déisis une place parmi les représentations de la rangée inférieure et sur un mur latéral [1]. Enfin, Berende inaugure un système qui sera celui de toutes les décorations d'églises à nef unique, en représentant sur le mur oriental, au-dessus de l'abside, un Mandylion au centre et les deux personnages de l'Annonciation de chaque côté [2]. Il faut peut-être ajouter que la série des saints représentés en grandeur naturelle, au bas des murs, est constituée de la même manière que les séries analogues dans les grandes décorations ; seulement, dans chaque catégorie de saints (pères de l'Église, martyrs, saints militaires, saintes), on ne conserve qu'une ou deux figures, les personnages les plus vénérés, les plus connus. La série de Berende peut vraiment être considérée comme une image des saints qui jouissaient, et jouissent encore, d'une vénération spéciale chez les peuples balkaniques (Nicolas, Georges, Démétrios, les deux Théodore, Constantin et Hélène, Petka-*Paraskévi* et Nedělja-*Kyriaki*). Ce choix n'est donc pas l'effet d'un hasard, mais un procédé conscient, basé sur des particularités du culte local. La meilleure preuve en est la persistance de séries analogues dans une foule de petites décorations tardives, aussi bien que sur les icones et dans l'orfèvrerie populaire.

Une seule image, parmi les figures du registre inférieur, paraît être particulière à Berende : c'est une représentation de saint Pierre (pl. XXXVII). Détachée du reste du cycle, elle est entourée d'un cadre spécial ; les proportions sont deux fois plus grandes que celles des autres figures, et elle ne représente pas le saint en pied, mais en buste. Située immédiatement à côté de l'iconostase, là même où l'on a l'habitude de fixer l'icone du patron de l'église, cette image imite certainement une peinture de chevalet, et nous montre que la chapelle de Berende était dédiée à saint Pierre [3]. D'ailleurs, les proportions de la figure, le cadre et la représentation en buste sont autant de particularités qui rapprochent cette peinture murale des grandes icones des iconostases balkaniques du XIVe siècle et des siècles suivants, comme celles d'Ochrida, découvertes par Kondakov [4], et celles de Mésembrie, aujourd'hui en partie au Musée de Sofia [5].

Nous venons de mentionner, nous semble-t-il, tous les éléments qui, dans la décoration de Berende, peuvent relever des traditions balkaniques locales, particulières au pays et au milieu bulgares. Plus considérables encore sont les éléments dus à des traditions artistiques qui remontent à des époques anciennes et appartiennent à l'art chrétien universel.

C'est à Berende, en effet, que nous rencontrons, pour la première fois dans cette étude, la rangée de médaillons qui passe sur les parois latérales, entre les scènes de la Passion et les figures isolées du bas

complète, nous citons ces monuments en attendant une publication des principaux monuments serbes). En Roumanie, Snagov (XVIe s.) (Iorga et Balş, *L'art roumain*, 1922, p. 128-9) ; d'autres exemples existent probablement, mais nous n'en trouvons plus parmi les monuments publiés. En Grèce : église « Hagios Christos » à Verria (Diehl, *Manuel*, fig. 407) ; Métropole à Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 83) ; Mont-Athos (Brockhaus, *Athos*, pl. 14, 15). En Russie : Volotovo, près de Novgorod.

1. Voy. Kremikovci, église Saints-Pierre-et-Paul à Tirnovo, Boboševo, Mésembrie, Arbanassi, Vukovo et Pastuch près de Boboševo, etc.

2. Boboševo, Vukovo et Pastuch près de Boboševo, Planički mon., Rždavica près de Zemen, Arbanassi, etc.

3. Voy. une icone de saint Démétrios à Boboševo, dans une église dédiée à ce saint. Cette icone, analogue à l'image de saint Pierre à Berende, est également peinte sur le mur. Elle y occupe la même place et est entourée d'un cadre spécial qui la sépare des autres peintures du même mur.

4. Kondakov, *Macédoine*, planches. Filov, *L'ancien art bulgare*, pl. XX, XXI, fig. 31, 32 ; Diehl, *Manuel*, fig. 278, 426.

5. Filov, *L'ancien art bulgare*, pl. XXII. *Vodač za Narodnija Muzej v Sofija*, fig. 106.

des murs. Les médaillons qui deviennent, à partir du XIVe siècle, un élément essentiel de décoration dans les pays orthodoxes, contiennent toujours des bustes de saints (surtout des martyrs) [1] et sont très souvent réunis par des ornementations en forme de rinceaux entrelacés et de fleurs à gros pétales. C'est précisément le cas de Berende. Sans aucun doute, ce motif, — qu'on ne rencontre pas à l'époque de l'art classique byzantin [2], — remonte à l'art hellénistique [3]. On connaît d'ailleurs des séries de médaillons encastrés dans les volutes ou bien attachés à des guirlandes de feuilles et de fleurs, dans beaucoup de décorations d'églises chrétiennes des Ve-VIIIe siècles, — à Baouît, en Égypte [4] et à Rome [5]. Comme toujours, la Cappadoce conserve ce motif ancien dans les siècles suivants [6]. L'art byzantin à l'époque des Comnènes, au contraire, néglige ce motif, qui semble trop libre et trop pittoresque pour le goût abstrait et ordonné de l'époque. Or ce sont précisément ces qualités qui devaient séduire les artistes du XIVe siècle. Ils tirèrent le vieux motif d'un oubli plusieurs fois séculaire et, en s'inspirant des œuvres pré-iconoclastes, reprirent la chaîne de médaillons, les ornementations qui l'accompagnaient et même la manière de représenter le disque des médaillons au moyen de plusieurs cercles concentriques de couleurs différentes [7]. En outre, non seulement on copia minutieusement les modèles hellénistiques, mais on attribua à ces copies la place que les séries de médaillons occupaient dans les peintures des basiliques anciennes, c'est-à-dire entre les figures isolées et les scènes [8]. La présence presque indispensable de ce motif dans les décorations tardives est un des faits les plus importants pour la recherche des sources de la peinture du XIVe siècle et des siècles suivants. Nous verrons par la suite une série considérable d'observations, faites sur les peintures de cette époque en Bulgarie, nous amener à des constatations analogues : le rôle que l'art chrétien hellénistique joua dans la formation de l'art orthodoxe tardif nous paraîtra de plus en plus important.

1. Voy. plus haut, p. 250, note 3.
2. On ne voit, en effet, dans les décorations des XIe-XIIe siècles que des médaillons isolés ou réunis en groupes, mais jamais ces zones ininterrompues qui, dans les ensembles des XIVe-XVe siècles (et plus tard), traversent les murs latéraux des églises.
3. Voy. surtout la belle mosaïque du IIIe siècle, trouvée à Zeugma sur l'Euphrate (Balkis) : S. Reinach, dans la *Revue Celtique*, XXVIII, 1907, p. 1 sq. ; Cumont, *Études syriennes*, Paris, 1917, p. 140-1 (bibliographie).
4. Chapelles I, XII et XVIII (Clédat, *Baouît*, pl. X, XXXI, XXXIII, LXI-LXIII, LXVI-LXXI, LXXIII-IV). Voy. aussi la chapelle XXVI (*ibidem*, pl. XXVI, 2).
5. Les murs des grandes basiliques romaines (Saint-Pierre, Saint-Paul) portent, à partir du Ve siècle, des portraits des papes. Ces portraits en buste, enfermés dans des médaillons, forment des zones sur les murs latéraux des nefs. Au XIIIe siècle Nicolas III fit représenter le même sujet dans la basilique du Latran. Lucius (1144-5) commanda une décoration, qui comprenait une zone de médaillons, à l'église de la Sainte-Croix (Cf. Garrucci, *Storia*, pl. 108-111 ; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, p. 560 sq., 345 sq., pl. 219-222). Une zone de médaillons se trouve à Sainte-Marie-Antique (*ibidem*, pl. 153 ; Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. XLIII, pl. 101-2), à Saint-Saba et à Saint-Chrysogone (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 170, 171, 174, 176).
6. Gueuremé (Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, pl. vis-à vis de la p. 224) ; église triconque de Taghar (phot. de Jerphanion, aux Hautes-Études).
7. Voy., par exemple, les médaillons des décorations romaines (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 219-222) et ceux des décorations de Kremikovci, de Poganovo, de Planički mon., de Vidin (égl. Saint-Pantéléimon), en Bulgarie ; de Volotovo près Novgorod, en Russie ; de Curtea-din-Argeş (*Bul. Com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1922, fig. 219, 220, 235, 236, 252 a et b) ; de Grad et de Mali Grad, en Macédoine (Miljukov, *Macédoine occidentale*, pl. 16, 21, 22).
8. Dans les basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Paul, à Rome, les rangées des médaillons avec les images des papes se trouvaient immédiatement au-dessus des arcs qui séparent les nefs, et sous les scènes (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, p. 379 sq., 560 sq., fig. 121, 122). La rangée des médaillons à Sainte-Marie-Antique passe entre les scènes et les figures (*ibidem*, pl. 153 ; Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, fig. 102) ; les médaillons sont immédiatement sous les scènes à Saint-Chrysogone (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 176).

Comme nous venons de le rappeler, un cycle de la Passion, détaché de la série des scènes qui illustrent le récit évangélique en général, est une particularité commune à Berende et aux plus importants monuments balkaniques des XIVe-XVe siècles. Seulement, pour la Passion, aussi bien que pour la série des saints, Berende réduit le cycle détaillé (tel qu'on le voit, par exemple à Zemen, à Nagoričino, à Mateič et ailleurs) à quelques épisodes essentiels. On pourrait croire que ce travail de réduction, exigé par la petitesse des surfaces à remplir, est l'œuvre personnelle de l'artiste qui exécuta la décoration de Berende. Mais il n'en est rien : la composition des grands cycles complets, aussi bien que l'arrangement des petits cycles abrégés du type de Berende, s'appuie sur des traditions presque millénaires. Le fait a été démontré pour d'autres catégories de monuments [1]. Il ne nous reste qu'à attirer l'attention sur la fidélité étonnante de Berende à l'un des types des « cycles réduits » de la Passion, connus depuis le Ve et VIe siècle. Nous retrouvons en effet les prototypes de notre cycle, composé de huit scènes, sur un certain nombre de sarcophages [2], dans les mosaïques de Saint-Serge de Gaza (suivant la description de Choricius) [3], dans les miniatures de l'Évangile de Rabula [4], dans une description de peintures chez Jean Damascène [5], dans les fresques de Toqale en Cappadoce (nef longitudinale) [6], enfin dans les mosaïques de Monreale [7]. Tous ces monuments, réunis par M. Millet [8], reproduisent le type bien établi du « cycle réduit » de la Passion, caractérisé par l'absence des Reniements de Pierre et la présence obligatoire du Jugement de Pilate. Comme on le voit, d'après cette liste des plus anciens monuments, ce « cycle réduit » a dû se former dans les centres de culture hellénistique de l'Orient chrétien. C'est de là que ce cycle est passé en Cappadoce (Toqale). Mais il ne resta pas limité à l'Orient. Comme à l'époque des sarcophages, au XIIe siècle, on l'employa en Italie. Or, le monument italien en question, Monreale, est sorti d'un atelier d'artistes byzantins. Le cycle de la Passion qui nous occupe ne reste donc pas étranger à Byzance. C'est probablement par la voie de l'art byzantin qu'il vint prendre place dans les œuvres de la peinture bulgare. En effet, c'est dans l'art byzantin des IXe-XIIe siècles que nous voyons apparaître les deux scènes qui manquaient dans les autres monuments plus anciens que nous venons de citer, précisément la Mise au tombeau [9] et La Prière de Gethsémané. D'ailleurs la deuxième de ces scènes, quoique absente des cycles figurés sur les monuments que nous avons indiqués, est d'origine à peu près aussi ancienne que les six autres [10]. Ainsi, non seulement presque tous les thèmes de la Passion de Berende, mais aussi bien la partie essentielle du cycle, remontent à l'art chrétien primitif. C'est un deuxième point qui nous permet de ne pas douter que la décoration de Berende dérive en fin de compte de la tradition pré-iconoclaste. Ajoutons pourtant que ce deuxième élément ancien, avant d'arriver à Berende, a dû passer par Byzance.

1. Millet, *Évangile*, p. 40 sq.
2. Reil, *Bildzyklen*, p. 18.
3. Bayet, *Recherches*, p. 61 ; Reil, *Bildzyklen*, p. 112-113.
4. Garrucci, *Storia*, pl. 137-139.
5. Joh. Damasc., *Adv. Caballinum* (Migne, *P. G.*, 95, col. 313) ; Reil, *Bildzyklen*, p. 115.
6. Phot. de Jerphanion, aux Hautes-Études.
7. Gravina, *Monreale*, pl. 26, c.
8. Millet, *Évangile*, p. 44-47.
9. Voy. Par. gr. 510 (Omont, *Facsimilés*, pl. XXVI) et Toqale.
10. En effet, la prière de Gethsémané apparaît dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf et sur quelques-uns des sarcophages qui ont servi à Reil pour établir son cycle de sujets évangéliques (voy. Reil, *Bildzyklen*, p. 18, 110).

Ce qui paraît plus nouveau et plus particulier à l'art balkanique de l'époque, c'est que le cycle de la Passion est séparé des autres scènes évangéliques. Toutefois on devrait tenir compte des cycles analogues dans les églises romanes de l'Italie centrale, à Sainte-Marie (San Bastianello)-in-Pallara [1] et à Saint-Urbain-alla-Cafferella [2]. Ces peintures murales, où le cycle spécial de la Passion se déploie sur les murs du sanctuaire, tout en étant antérieures au XIVe siècle, se rapprochent d'un monument russe à Novgorod : on y voit, à l'église de Saint-Théodore, qui date du milieu du XIVe siècle [3] et, à beaucoup de points de vue, se rattache au groupe des peintures balkaniques de la même époque [4], un cycle spécial de la Passion occuper la même place qui lui est réservée dans les églises italiennes. On a donc le droit, en se servant de la décoration russe comme d'un trait d'union, de reconnaître la parenté des cycles de la Passion, détachés du récit évangélique, qui apparaissent en Italie et dans les Balkans. Or ces peintures italiennes, comme on sait, se basent sur des traditions fort anciennes et d'origine orientale [5]. Il est donc tout à fait probable que la pratique du cycle spécial de la Passion remonte, elle aussi, à des modèles très antérieurs aux monuments que nous connaissons. L'art balkanique tardif, qui s'inspire si souvent de très anciennes formules de la peinture chrétienne, devrait ce motif à la même source lointaine que les peintures traditionalistes de l'Italie romane.

D'autres éléments caractéristiques de Berende doivent également s'expliquer par des modèles archaïques. La peinture byzantine de la belle époque place les figures isolées sur un fond uni, ordinairement doré ou bleu. Or à Berende, comme généralement dans les monuments du XIVe siècle et des siècles suivants, le personnage se détache sur un fond divisé en deux bandes horizontales : la partie supérieure reste bleue, tandis que la partie inférieure est peinte en brun-ocre ou en vert-olive, de nuances variables. Ce détail est certainement d'origine ancienne : négligé par les artistes byzantins, il était courant aux VIe, VIIe et VIIIe siècles [6]. Des monuments archaïsants, dans l'Italie du sud [7] et en Cappadoce [8], l'ont conservé, même à des époques plus tardives. Les deux bandes, l'une bleue, l'autre ocre, représentent certainement, sous un aspect schématisé et même déformé, le ciel bleu et le mur en pierre devant lequel se tenait le personnage représenté. A l'époque ancienne, un peintre d'école hellénistique cherchait à reproduire plus ou moins fidèlement ces accessoires de son portrait [9]. Chez les décorateurs des VIIe-VIIIe siècles, ils sont très négligés, et il va sans dire que, chez les copistes du XIVe siècle, ils n'ont plus qu'un très lointain rapport avec leur forme primitive. Mais ce prototype se fait sentir quand

1. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, fig. 367, 389, 392, 397, 399, 401, 402, 405, 406, 411 (d'après le Vat. lat. 9071).
2. *Ibidem*, fig. 365, 390, 400.
3. Okunev, dans les *Izvěstija Imp. Archeologičeskoj Kommissii*, XXXIX, 1911.
4. *Ibidem*, et Millet, *Évangile*, p. XXXVIII, L, 37, 69, 74, 75, 91, 124, 356, etc. (voy. les indications p. 724).
5. Millet, *Évangile*, p. XLVIII, L, 258, 291, 310, 352, 595, 600.
6. Sainte-Marie-Antique (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 159-160, 163, 164, 179, 181-2, 184-5, 201 ; Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. XVII, XVIII, XIX, a, XX, XXI, a, etc.) ; Sainte-Praxède (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 202-4) ; Saints-Silvestre-et-Martin-de-Tours (*ibidem*, pl. 205-6); Saint-Clément (*ibidem*, pl 208, 210, 213) ; Sainte-Pudentienne (*ibidem*, pl. 218, 1); Sainte-Marie-in-Via-Lata (*ibidem*, pl. 218, 2-3). L'intention des artistes est surtout très nette dans les mosaïques de Saint-Démétrios à Salonique : on y voit très bien un mur peu élevé et le ciel au-dessus de lui (Uspenskij, *Mosaïques Saint-Démétrios*, pl. XIV, XV). Voy. une miniature représentant le Christ, dans l'Év. de Godescalc (Par., n. acq. lat. 1203 : Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. IV, a).
7. Bertaux, *Italie méridionale*, pl. IV et XIII, fig. 29, 63, 95, 96, 99.
8. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, fig. 28, 80.
9. Grüneisen, *Le portrait*, Rome, 1911, fig. 95-7.

même, et c'est un lien de plus entre l'art hellénistique et les œuvres balkaniques des XIVe, XVe et XVIe siècles.

L'artiste de Berende se sert partout de ces fonds bicolores, mais pour deux représentations, les images des saints diacres Romanos (pl. XXXVIII) et Euplos, il ajoute un nouvel élément au schéma que nous connaissons ; il couvre d'un tapis de volutes végétales la partie supérieure du fond (il s'agissait peut-être de représenter des arbustes qui apparaissent de derrière le mur). En voyant ces peintures, on pense tout d'abord aux miniatures, aux fresques et aux vitraux romans et gothiques [1], et aux œuvres du début de la Renaissance italienne, où des figures isolées et des scènes entières se projettent sur un fond ornementé, souvent même légèrement rehaussé de stuc en relief [2]. Cette analogie avec les arts occidentaux est frappante. On ne saurait pourtant insister sur une influence de l'art latin.

D'une part, en effet, les icones de tradition byzantine, du XIIIe siècle et des siècles suivants (rappelons qu'on ne connaît, antérieurement au XIIIe siècle, que quelques icones isolées), fournissent une série d'exemples avec fond ornementé et légèrement sculpté autour des images [3]. Des icones coptes taillées dans le bois ont des fonds couverts de rinceaux, qui rappellent d'assez près ceux de Berende [4]. Ces monuments, en même temps, nous rapprochent des sources de ce motif, d'un goût tout oriental, malgré l'origine grecque des motifs ornementaux. Les icones coptes en question continuent la tradition hellénistique de Baouît, avec ses bustes de saints et ses petites scènes enveloppées de rinceaux [5], que la peinture balkanique tardive remit en honneur, et ses personnages qui se détachent sur un fond de fleurs et d'arbustes [6]. Le motif qui nous occupe en ce moment appartient donc à la même famille de formes que la rangée des médaillons sur un fond d'ornementations végétales. D'ailleurs, l'ornement qui entoure les saints diacres, avec ses crochets multiples, se détachant de branches courbées en volutes, peut être exactement comparé à des œuvres de tradition byzantino-orientale, telles que les revêtements des icones géorgiennes du XIe siècle [7].

1. Voy., par exemple, les miniatures (Martin, *Miniature française*, pl. 4-7, 9, 11, 12, 16-31, etc. ; d'Ancona, *Miniature italienne*, pl. XI, XII, XVI, XIX, XXI, XXII, XXIX, XLI, XLV ; Millar, *Miniature anglaise*, pl. 69, 73, 77, 79, 81, 83); les vitraux (Cahier et Martin, *Bourges*, pl. XVI, E-G, XVII, XIX (Bourges), pl. VII, étude (Saint-Denis), pl. XII, C, E, étude (Fribourg-en-Br.), pl. XIV, étude (Strasbourg), pl. XIX, étude (Reims)); les peintures murales (église à Aschaffenburg : voy. *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, herausgegeben von* Richard Borman *unter Mittwirkung von* H. Kolb *und* O. Vorlaender, Berlin, s. d.); une armoire peinte (XIIIe s.) du trésor de la cath. de Noyon (voy. dessin et pl. s. n. dans Gélis-Didot et Laffillée, *Peinture décorative en France*) ; des rétables (Fischer, *Die altdeutsche Malerei in Salzburg*, Leipzig, 1908, pl. 1, 2, 6-8, 11-17, 21).
2. Voy. par exemple le tableau de Duccio à l'Académie de Sienne (Venturi, *Storia*, V, fig. 450) ; les rétables de l'école de Salzbourg (Fischer, *Die altdeutsche Malerei in Salzburg*, pl. 1, 2, 7, 8, 11-17, 21).
3. Voy. les icones d'Ochrida et de Mésembrie (Kondakov, *Macédoine*, pl. X, sq. ; Filov, *L'ancien art bulgare*, pl. XX, XXII, fig. 21-32 ; Diehl, *Manuel*, fig. 426, 427) et les innombrables icones russes des XIVe, XVe, XVIe siècles, avec un fond recouvert d'une mince feuille métallique, avec des ornements repoussés (*L'ancien art russe*, dans la Coll. « *L'art et les artistes* », p. 24, 37 ; P. Mouratof, *L'ancienne peinture russe*, Rome-Prague, 1925, fig. 39; Réau, *L'art russe*, pl. 31, 36); icones géorgiennes (Réau, *L'art russe*, pl. 40; Tolstoj et Kondakov, *Antiquités russes*, IV, fig. 68, 71-3, 81, 83). Les miniatures balkaniques contemporaines de Berende font quelquefois usage du procédé qui nous occupe : Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. V, 8.
4. Icones provenant du Caire, au British Museum (Dalton, *Byz. Art*, fig. 35). Voy. les ornementations à motifs végétaux qui couvrent les fonds dans plusieurs miniatures (Entrée à Jérusalem, Ascension, Crucifiement, Thrène) du Par. arm. 18 (Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XVI-XIX).
5. Voy. Clédat, *Baouît*, pl. X, XXXI, XXXIII, LXI-LXIII, etc.
6. *Ibidem*, pl. XVI, XVIII, XXI, XXXV, XXXVII, XL-XLII, XCVIII, CIX.
7. Voy. l'icone de Khakhoul en Géorgie (Tolstoj et Kondakov, *Antiquités russes*, IV, fig. 71-3 ; Réau, *L'art russe*,

D'autre part, la ressemblance avec les œuvres du haut moyen âge latin n'est pas non plus fortuite, car les peintures latines à fond ornementé, qui remontent à l'époque romane, s'inspirent probablement, à leur tour, de modèles orientaux. Cette voie de pénétration se laisse déceler très nettement par l'emploi des fonds à losanges — type de fond ornementé le plus répandu aux XIIIe-XIVe siècles. En effet, comme tant d'éléments de l'art roman, le fond à losanges dérive de sources orientales : on en retrouve le prototype dans une des fresques de Baouît, en Égypte [1]. Les fonds ornementés du haut moyen âge dans les pays latins, aussi bien que dans les Balkans, doivent leur origine plutôt à des sources communes qu'à des influences réciproques. Ces sources se trouvent dans l'art hellénistique de l'Orient chrétien, mais il est infiniment probable que les Balkans les connurent à travers l'art byzantin des XIe-XIIIe siècles. Il semble aussi que, parmi les monuments de l'art byzantin qui pouvaient servir de modèles immédiats aux décorateurs balkaniques, il faille surtout penser aux œuvres de peinture de chevalet et d'orfèvrerie [2]. Le peintre de Berende, qui, à côté des images des saints diacres, imita sur le mur une grande icone d'iconostase avec saint Pierre en buste, avait probablement le même dessein en traçant sur les parois du sanctuaire, symétriquement, l'un vis-à-vis de l'autre, saint Romanos et saint Euplos. Dans sa pensée, c'était encore des icones, imitées sur les murs ; pour mieux atteindre son but, il copia d'après quelque icone non seulement les personnages, mais aussi le fond ornementé de son modèle [3]. Ce procédé, tout à fait conforme à l'esprit de la peinture médiévale, expliquerait aussi combien sont rares les représentations du genre de ces diacres de Berende.

Enfin, notre décoration comprend également des fonds blancs. On les place autour d'Emmanuel dormant pour indiquer le Paradis, et aussi autour de saint Alexis « l'homme de Dieu ». Vêtu d'une longue tunique blanche, la main levée devant la poitrine, en *orans* (la paume de la main tournée vers le spectateur), saint Alexis a une tête farouche d'anachorète oriental, joues creuses, cheveux et barbe en désordre, et surtout de grands yeux perçants [4]. Le geste de prière qu'il fait appartient à l'iconographie orientale ancienne et il est relativement rare dans la peinture postérieure. Le type de son visage, son costume, son beau teint basané indiquent une tradition fort ancienne, syrienne probablement, puisque la légende de saint Alexis est d'origine syrienne. Il se peut, en vérité, que nous ayons à Berende une réplique rare de l'iconographie primitive de saint Alexis. Or, cela servirait aussi à résoudre le problème du fond blanc qui, tout en étant très exceptionnel dans l'art byzantin des XIe-XIIe siècles, ne l'est pas du tout à l'époque pré-iconoclaste, où l'on peut en trouver des exemples dans les mosaïques et les peintures de Rome, de Ravenne, de Baouît [5].

pl. 40-41). Motifs semblables : sur les icones d'Antcha, sur la couverture de l'Évangile de Bert et sur les revers de l'icone de Chémokmédi (Tolstoj et Kondakov, *Antiquités russes*, IV, fig. 68, 81, 83). Voy., dans les Balkans, une ornementation analogue à Žiča, en Serbie (Petković, *Žiča*, p. 101). Sur l'origine orientale de ce motif, voy. Millet, *Art serbe, les églises*, p. 149.

1. Clédat, *Baouît*, pl. XX,X, 1 ; chap. VIII ; quelques fragments du treillis du fond se sont conservés entre les figures des saints. Cf. Musil, *Ḳuṣejr- 'Amra*, pl. XXXII.

2. Voy. les icones et les revêtements métalliques d'icones et de livres, mentionnés note 3 et 7 de la p. 255.

3. A part les icones mentionnées, à revêtement métallique, les Balkans — et précisément la Bulgarie — connurent également des peintures de chevalet avec fond en bois sculpté. Le Musée de Sofia en possède quelques-unes.

4. Une photographie de cette peinture, transportée au Musée de Sofia, est publiée par M. Protič, dans le *Sbornik v čest na Vasil N. Zlatarski*, fig. 16.

5. De Rossi, *Musaici cristiani*, pl. s. n. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 126-128, 131, 132, 164 ; *Katakomben*, pl. 1 *sq.* ; etc. Clédat, *Baouît*, pl. XVI-XVIII, XXIX, XLVII, LII, LIV, LVI, LXXXVII, CIII.

C'est également à l'art hellénistique que toutes les représentations du Paradis doivent leur fond blanc. Le sujet du Paradis était d'ailleurs le seul qui sût maintenir cette pratique ancienne à l'époque où les fonds blancs disparurent complètement, et il garda cette particularité jusqu'à la fin du moyen âge. Le fond blanc, égayé par des plantes, dans le tableau d'Emmanuel couché, à Berende, rentre dans la série des représentations du Paradis.

Avant d'en finir avec la façon dont le peintre de Berende représentait les fonds, soulignons l'importance de l'effort qu'il fit pour les varier. Nous venons de le voir, il n'a pas précisément créé les formes qu'il représentait, puisque il les puisait toutes à la source de l'art hellénistique, d'accord avec ses confrères, souvent plus habiles, des grandes églises contemporaines, dans tout le monde orthodoxe. Néanmoins, l'exemple de Berende a son importance. Qu'on se souvienne de la raideur géométrique et de l'uniformité prescrites aux décorations byzantines classiques des XIe et XIIe siècles, et qu'on les compare à Berende. Quel goût du pittoresque dans cet édifice de quelques dizaines de mètres carrés ! Dans une décoration de petit village perdu dans les montagnes balkaniques, trois sortes de fonds, tous d'une valeur uniquement décorative, et dont aucun ne venait égayer les grands ensembles byzantins de l'époque antérieure : n'est-ce pas une victoire saisissante du goût pour la gaîté, la variété, le pittoresque, qui est vraiment particulier à l'art de l'époque nouvelle ? Mais ici peut-être mieux qu'ailleurs, on aperçoit que l'art nouveau doit cet avantage entièrement à la renaissance des formes hellénistiques.

Les fonds blancs nous amenaient à la représentation d'Emmanuel couché (pl. XXXIX, a). Ce fond et aussi l'enfant couché à l'antique reproduisent des formules hellénistiques. Par contre, le sens de cette composition et les raisons qui l'ont fait placer sur le mur au-dessus de la niche de la prothèse, ainsi que l'inscription qui l'accompagne, ont une provenance bien différente. C'est une de ces images qui ont dû être créées dans les monastères, par des peintres très versés dans la connaissance de la Bible. Vraisemblablement, ce sujet a été composé à la même époque et dans le même milieu que les illustrations des Psautiers Chludov, des écrits de Jean Climaque, du Physiologus, des *Sacra Parallela* de Jean Damascène [1]. On ne saurait d'ailleurs préciser davantage ni la date ni le lieu d'origine d'Emmanuel couché. Ce n'est qu'au XIVe siècle, dans les monuments balkaniques, dans les décorations murales, et dans les manuscrits, que le sujet apparaît pour la première fois. L'iconographie grecque le connaît sous le nom : Ἰησοῦς Χριστὸς ὁ ἀναπεσών, l'iconographie slave sous le titre « Nedremannoje Oko » (l'œil qui veille). Le monument le plus ancien, si je ne me trompe, se trouve dans la peinture murale de Lesnovo, en Serbie (1349), où le sujet occupe le tympan extérieur au-dessus de la porte d'entrée de l'église (mur ouest). Une autre peinture murale, à Manasija (1407), représente la même composition à la même place, mais du côté intérieur du mur ouest [2]. Le Psautier serbe de la bibliothèque de Munich, qui doit être à peu près contemporain de la deuxième de ces peintures murales, contient une image spéciale d'Emmanuel couché [3]. La décoration de la Péribleptos, à Mistra, lui fait une place dans la conque du diakonikon [4]. A Berende, nous venons de le voir, il est situé au-dessus de la niche de la prothèse. Sur l'iconostase de la fin du XVe siècle, à Boboševo (voy. plus loin), il surmonte la porte de la prothèse.

1. Diehl, *Manuel*, p. 376 sq., 640-1 ; Bréhier, *Art byzantin*, p. 56 sq. ; Kondakov, *Psautier Chludov* ; Tikkanen, *Psalterillustrationen im Mittelalter*.

2. Les deux peintures ne sont pas publiées. Je dois ces renseignements à l'obligeance de M. Okunev.

3. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXVI, 56, p. 44.

4. Millet, *Mistra*, pl. 115, 1-2 (Péribleptos).

Enfin, une série de monuments plus tardifs, au Mont-Athos, en Serbie, en Bulgarie, en Russie, montrent la même composition sur des icones, des broderies, ou bien dans des décorations d'églises, où il occupe presque toujours une place au-dessus de la porte d'entrée (et, une fois, dans le sanctuaire) [1].

Tous ces monuments représentent le Christ enfant couché sur un matelas ou sur un banc. Quelquefois on s'en tient au personnage central, dans d'autres cas on l'entoure de représentations diverses. Très souvent on place l'Enfant (comme à Berende) dans un jardin paradisiaque, et on met à ses côtés la Vierge assise avec un petit *flabellum*; des anges peuvent remplacer la Vierge; plus souvent un archange (et particulièrement Gabriel) apporte les instruments de la Passion; le prophète Isaïe vient se placer auprès de Jésus; ou bien tout un groupe, Salomon, David et la « Main de Dieu » remplie de petites figurines qui représentent les âmes des hommes (Manasija), entourent le motif central. Enfin, le sujet reçoit quelquefois un développement extraordinaire (Psautier serbe).

Sur une icone russe, le lit de Jésus est remplacé par une croix couchée à terre [2].

L'inscription qui accompagne, à Berende comme ailleurs, ces curieuses images et reproduit toujours une partie de la fameuse prophétie faite à Jacob (Gen., XLIX, 9), éclaire jusqu'à un certain point le sens de la composition. Ordinairement, l'inscription reproduit simplement, avec plus ou moins d'exactitude, les paroles bibliques : « En vous reposant vous vous êtes couché comme un lion et comme un lionceau : qui vous réveillera ? » Mais on sait que le verset suivant (XLIX, 10) contient la prophétie messianique. On est donc sûr de bien comprendre cette image en la considérant comme une représentation du Christ en sa qualité de Messie, prédit par l'Ancien Testament, précisément par le texte de la Genèse. On a montré que l'illustration des Psautiers du type Chludov était quelquefois suscitée par une ressemblance fortuite de mots ou de phrases [3]. L'iconographie du sujet qui nous intéresse a suivi une voie semblable. Pour donner une image du Christ qui accomplisse la prédiction de la Genèse, l'artiste s'attache aux mots : « il est *couché*, comme un lion. . . » et représente le Christ étendu sur un lit. Pour rapprocher l'image du texte, on ajoute quelquefois (Psautier serbe et une peinture athonite du XVIIIe siècle) un lion couché à côté du Sauveur.

Il est plus difficile de dire ce qui incita à représenter le Christ sous l'aspect d'un enfant. On pourrait, sans doute, penser que les artistes exploitèrent le mot « viendra » (pour l'arrivée du Messie : Gen. XLIX, 10), comme une indication de la naissance du Christ. Si, comme cela se faisait couramment, ils rapprochaient de ce texte la prophétie de Balaam (Nombres, XXIV, 9) qui reprend exactement les paroles de Gen., XLIX, 9, ils y voyaient un peu plus loin une indication beaucoup plus précise de la Nativité du Christ (Nombres, XXIV, 17 ; cf. Mt., II, 2). Il se peut aussi qu'il y ait eu confusion :

1. Peintures au Mont-Athos (Kondakov, *Athos*, p. 62, fig. 22, pl. X ; *Christ*, fig. 109, 110, pl. 23, 26, p. 66, 67 ; Didron, *Guide*, p. 145, 434 ; L. Nikolskij, *Istoričeskij očerk afonskoj živopisi*, p. 81, 123), dans la cathédrale de Mtchet, en Géorgie (Tolstoj et Kondakov, *Antiquités Russes*, IV, p. 75), dans l'église patriarcale de Peć, en Serbie (XVIIIe siècle : communiqué par M. Okunev), dans l'église Spas-na-Berestovê à Kiev (XVIe siècle), dans plusieurs églises grecques des XVIe-XVIIIe siècles en Bulgarie (Mésembrie, Arbanassi). Sur d'autres représentations du sujet dans l'art russe, voy. comte A. S. Uvarov, dans les *Drevnosti*, vol. I, 2, 1867, p. 125 sq., et Kondakov, *Christ*, p. 66 sq. Voy. la représentation de la Vierge avec l'Enfant, et un lion sous les pieds, sur un portail de Notre-Dame de Paris (Didron, *Guide*, p. 145).

2. Communiqué par M. Okunev. Je n'ai pu consulter l'ouvrage de E. Rêdin, *Ikony Nedremannago Oka*, Charkov, 1901.

3. Tikkanen, *Psalterillustrationen im Mittelalter*, p. 28 sq.

on représenta un enfant en s'inspirant du mot παῖς des traductions grecques de la Bible qu'on y avait employé couramment [1]. Par exemple on le lit souvent dans Isaïe, avec le sens de « serviteur ». Quelques cas surtout sont intéressants. C'est ainsi que παῖς apparaît pour désigner Israël et Jacques (Isaïe, XLI, 8) ; or le Christ de notre peinture figure précisément Jacques et Israël, et ce texte a été ordinairement mis en rapport avec la naissance du Christ (Lc, I, 54). De même, le mot παῖς apparaît dans un passage d'Isaïe (XLII, 1) qui a été exploité par Matthieu lui-même comme une prophétie messianique. Le Messie y figure également sous le terme d' « enfant ». C'est là d'ailleurs une question qui touche aussi bien à l'iconographie de notre sujet qu'à celle d'Emmanuel en général. Il se peut donc que le Christ de la scène qui nous intéresse ait reçu les traits d'un enfant parce que c'était là le type iconographique tout fait du Christ-Messie. Pour ma part, je crois tout particulièrement importants, pour la formation de l'iconographie de cette scène, les textes qui la mettent en rapport plus ou moins net avec la naissance du Christ, et que nous venons de citer (paroles de Balaam, etc.). La présence de la Vierge, assise auprès de l'Enfant couché, dans plusieurs des monuments (entre autres dans le plus ancien monument daté, à Lesnovo), confirme cette thèse. Le *flabellum* que la Vierge ou les anges agitent au-dessus du berceau, avec un geste de tendresse, transforme presque cette composition symbolique en une scène réaliste et intime [2].

Mais dans les monuments où figure la Vierge, comme dans les autres, on ne perd jamais de vue qu'il s'agit de la mission essentielle du Messie. Cette mission est exprimée par les figures d'anges qui apportent les instruments de la Passion. La présence de la Vierge penchée au-dessus de l'Enfant et des anges avec ces instruments rappelle de très près les représentations de la Vierge dite « de la Passion » (*Strastnaja*), où les deux moments cardinaux de l'œuvre de la Rédemption, la Naissance et la Passion, sont indiqués simultanément [3].

Or c'est tantôt « le Christ fait chair » et tantôt le sacrifice de la Rédemption, tantôt même ces deux dogmes à la fois que les artistes cherchaient, semble-t-il, à représenter, sous la forme de l'Enfant couché. Pour se rapprocher plus encore de la manière de voir habituelle à cette époque, il faut certainement tenir compte de l'interprétation à laquelle pouvait donner lieu la présence du mot « lion » dans le texte de la Genèse qu'on s'obstinait à inscrire sur les peintures. On sait qu'au temps des pères de l'Église déjà [4], on cherchait à expliquer le texte singulier de la Genèse (XLIX, 9) à l'aide du *Physiologus*, c'est-à-dire du *bestiaire* grec.

Le *Physiologus*, à son premier paragraphe, parle assez longuement du lion et lui attribue généralement

1. Cette conjecture m'a été suggérée par M. P. Alfaric, professeur à l'Université de Strasbourg. Je suis heureux de pouvoir le remercier ici.

2. Comparez ces scènes aux représentations anciennes de la Nativité (ivoires et miniatures carolingiennes et ottoniennes), où l'on voit l'Enfant étendu sur une sorte d'autel. Voy., par exemple, Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. 8, 10, 13, 41 etc.

3. Le type iconographique de la Vierge dite « de la Passion » (*Strastnaja*) représente la Mère et l'Enfant accompagnés de deux anges volant qui apportent les instruments de la Passion (voy. des reproductions dans Kondakov, *Vierge*, III, fig. 94, 95). L'image d'Emmanuel couché se rapproche aussi des représentations du Christ dites « Mélismos ». Là aussi l'on voit, au-dessus de l'Enfant étendu sur l'autel ou sur la patène, des anges volant avec les instruments de la Passion. Voy. Ljutibrod, plus haut, chap. V, p. 224, fig. 22).

4. Origène, *In Genes. homil.*, XVII ; Pseudo-Clément, *Recogn.*, XVIII, 25 ; saint Épiphane, *Physiologus*, chap. 2 ; saint Zénon, *lib.* II, *tract.* 43, éd. Galland, *Bibl. P.*, V, p. 151 ; Fr. Lauchert, *Geschichte des Physiologus*, Strasbourg, 1889 ; Honorius d'Autun, *Speculum Ecclesiae*, *Sermo de Paschali die*, Migne, *P. L.*, CLXXII, col. 935.

trois particularités qui sont, en même temps, des analogies importantes avec le Seigneur. La deuxième et la troisième de ces particularités sont d'un grand intérêt pour l'explication de notre thème artistique. L'une des qualités du lion, c'est que ses yeux restent ouverts quand il sommeille, — tout comme Jésus-Christ qui dort en tant qu'homme et veille en tant que Dieu. Le *Physiologus* lui-même explique cette phrase à l'aide du Ps. CXX, 4. Considérée de ce point de vue, notre image représente le Dieu devenu homme qui veille sur le monde. C'est dans ce sens surtout que les Slaves devaient la comprendre, en l'appelant l'« œil qui veille ». C'est en lui donnant cette signification qu'on la plaçait au-dessus de l'entrée. Le même Psaume CXX, quelques versets plus loin (8), en donne l'explication : « le Seigneur veillera sur ton entrée et ta sortie ».

La même idée est à la base de la représentation plus compliquée de Manasija, en Serbie, où elle occupe également une place au-dessus de la porte d'entrée. On y voit l'Enfant couché, entouré de la Vierge et de deux anges portant les instruments de la Passion ; au-dessus de cette scène, une « Main de Dieu » tenant les âmes des hommes, et, dans l'arc qui entoure l'ensemble, David avec un rouleau portant l'inscription : « Lève-toi ! Pourquoi dors-tu ? » (Ps. XLIV, 24) et Salomon portant l'inscription : « Les âmes des justes sont entre les mains de Dieu » (paraphrase de Sag. Salom., XXI, 1). La place du sujet dans l'église, la présence de la Vierge, de la Main de Dieu et de l'inscription où il est question de la main de Dieu qui veille sur le monde, éclairent complètement le sens de cette composition, très importante par sa netteté.

Mais les lions, suivant le *Physiologus*, ont encore une particularité : la lionne met au monde des enfants morts et ce n'est qu'après trois jours que le père les anime par son souffle. Le *Physiologus* établit une comparaison entre ceci et les trois jours de mort du Christ ressuscité par le souffle du Père. Dans les textes comme dans l'art occidental [1], c'est surtout à l'idée de la résurrection qu'on s'attachait quand on rapprochait l'image du lion et le Christ. Dans l'art orthodoxe au contraire, des représentations nettement reliées à l'idée du sacrifice de la rédemption sont rares. Berende en est un exemple, l'iconostase de Boboševo (xve siècle) en est un autre. Ces deux représentations sont placées juste au-dessus de la niche de la prothèse (à Boboševo, il en est de même, quoique la peinture se trouve au-dessus de la porte de l'iconostase vis-à-vis de la prothèse). On devrait probablement joindre à ces deux monuments bulgares la fresque de la Péribleptos, à Mistra, où l'Enfant couché a toutefois sa place non dans la prothèse, mais au diakonikon. Enfin, l'icone russe tardive qui figure l'Enfant couché sur une croix appartient à la même série de monuments.

A Berende et à Boboševo, la composition remplace visiblement l'image de la Pietà, du Mélismos ou d'une autre composition analogue qui pourrait servir de symbole du sacrifice eucharistique [2]. La place qu'on attribue à ce sujet dans les deux décorations bulgares explique définitivement la pensée qui guidait les artistes quand ils accompagnaient l'Enfant d'un ou de plusieurs anges portant les instruments de la Passion. Ces anges et la Vierge apparaissent d'ailleurs sur l'iconostase de Boboševo.

1. Vitraux du XIIIe siècle à Bourges, Tours, Mans (Cahier et Martin, *Bourges*, p. 78-79, pl. I ; Cahier, *Nouveaux mélanges d'histoire et de littérature du Moyen Age, Curiosités mystérieuses*, Paris, 1874, p. 97, 154), Lyon (Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1902, fig. 11).

2. Voy. la Pietà, dans la niche de la prothèse, aux Saints-Pierre-et-Paul de Tirnovo (voy. plus bas) et les exemples cités dans Millet, *Évangile*, p. 484 sq.

On voit somme toute que, sans oublier aucun des deux aspects importants de l'image, l'art souligne, suivant le cas, tantôt l'idée de la naissance du Sauveur, dont l'aspect humain n'absorbe pas l'aspect divin, tantôt l'idée de la Mort et de la Résurrection. Les deux nuances étaient fondées sur une pratique liturgique. La première sur le Ps. CXX (2-4), récité au service du soir ; la deuxième, sur une paraphrase de la Gen., XLIX, 9, et des Nombres, XXIV, 9, prononcée pendant le service du samedi saint (« comme un lion, Sauveur, endormi dans la chair, comme quelque lionceau mort, tu ressusciteras après avoir été délivré de la Passion de ton corps »). Le dernier texte justifie notre tentative d'expliquer, à l'aide du *Physiologus*, cette composition et ses diverses significations. Sans le *Physiologus*, les mots « comme quelque lionceau mort » sont incompréhensibles.

Un détail de la représentation d'Emmanuel couché reste pourtant sans interprétation. C'est le paysage paradisiaque qui l'entoure. Pour l'expliquer, comme d'ailleurs aussi la figure d'Isaïe qui apparaît quelquefois à côté du Christ, reportons-nous à la représentation la plus développée du sujet, à la miniature du Psautier serbe de Munich. On y voit Emmanuel couché, comme à Berende, et entouré d'un champ parsemé de petits buissons. A ses côtés est étendu un lion ; plus loin Isaïe, couché, est visité par un petit ange qui descend du ciel ; de l'autre côté, Ézéchiel prie, les mains levées, et un ange apparaît au-dessus de lui, tandis qu'à ses côtés on voit un petit étang (inscription : ИСТОЧНИКЬ : source). En bas, sous l'Enfant, Isaïe apparaît encore une fois ; il lève la tête vers le Christ et semble montrer trois rois (un vieillard, un homme mûr et un adolescent), assis sur un banc le long du bord inférieur de la scène.

En nous fondant sur tout ce que nous venons de dire sur l'iconographie du sujet, essayons de déchiffrer cet ensemble complexe. Le lion étendu à côté du Christ ne nous étonne point, — c'est une figure tirée des manuscrits du *Physiologus*. La présence de deux représentations d'Isaïe nous rappelle ses prophéties relatives à la naissance du Sauveur. Plus haut nous avons cité deux de ces textes (Is., XLI, 8 ; XLII, 1), mais c'est surtout le fameux passage LX, 1 sq (cf. XLIX, 6) qui devait conduire à un rapprochement entre notre sujet et la représentation d'Isaïe. Toutefois la miniature serbe qui représente Isaïe couché a dû s'appuyer sur un autre texte, probablement le verset 9 du chapitre XXVI, où il est question d'une prière de l'office de nuit. Ce choix étrange s'expliquerait par le verset 3 du Psaume LXXVI auquel se rapporte toute la miniature ; c'est également une prière de cet ordre. Or, si le miniaturiste serbe trouve moyen d'illustrer ces paroles par l'image d'Emmanuel couché, le rapprochement que nous proposons du texte du Psaume LXXVI avec Isaïe, XXVI, 9 devient légitime. C'est aussi la figure étendue du Christ qui a servi de modèle pour l'attitude analogue d'Isaïe. La seconde représentation d'Isaïe est nettement mise en rapport, non seulement avec le Christ, mais aussi avec les trois rois à sa droite : il les désigne en regardant vers Dieu. Pour nous c'est indubitablement l'illustration d'Isaïe, LII, 15. En voyant l'arrivée du Messie, les peuples seront stupéfaits, « les rois ferment devant lui leurs bouches, parce qu'ils verront ce qui ne leur était pas dit, et parce qu'ils apprendront ce qu'ils n'avaient pas entendu ». Ce sont ces rois précisément qui seraient représentés. Le choix des trois personnages et les trois âges différents qui les distinguent indiquent une image plutôt symbolique que réelle (ce n'est pas, par exemple, une représentation de David et Salomon, comme à Manasija [1]). On voit les rois « en

1. En effet, la présence du troisième roi s'oppose à cette conjecture. En outre, il occuperait une place entre les figures sup-

général » représentés de la même façon dans l'*Hortus Deliciarum* (pl. XVIII, fol. 60v). C'est aussi d'une manière analogue que le même miniaturiste serbe figure « les rois de la Terre » pour illustrer le Psaume II, 2-3 (les armes dans les mains de ces figures s'expliquent par le texte du Psaume II).

Enfin, Ézéchiel priant près d'une source est sûrement une image d'Éz., XLVII, 1 sq. Cette image est d'ailleurs certainement précisée dans le sens que lui donna l'Apocalypse (XXII, 1-2) : il s'agit là d'une source qui jaillit du trône de Dieu et de l'Agneau, et des douze arbres qui se trouvent au bord de la rivière. En effet, sinon dans cette miniature, du moins dans beaucoup de monuments, à commencer par les plus anciens, le matelas sur lequel est étendu le Christ est remplacé par un banc qui doit certainement représenter son trône. D'autre part, ce rapprochement avec la description de la Nouvelle Jérusalem explique le fond blanc et le paysage paradisiaque de la plupart des représentations de ce sujet. Il nous semble même que le nombre des buissons d'herbe, dans la miniature serbe, se rapproche de si près du nombre douze du texte apocalyptique, que pareille rencontre ne peut être attribuée au hasard. L'auteur du prototype de cette image, plus instruit que le copiste serbe, devait avoir eu l'idée de représenter le Paradis avec toute la précision du texte de l'Apocalypse fondé sur Ézéchiel.

Le Psautier serbe nous montre donc sous un troisième aspect la signification attachée à l'image d'Emmanuel couché; à côté de l'Homme-Dieu protecteur et du Rédempteur, le sujet figurait aussi l'image de la Nouvelle Jérusalem, du Paradis céleste. Le paysage paradisiaque, conservé dans presque tous les monuments postérieurs, où il n'est plus question d'Ézéchiel et de la « source », montre toutefois que cette idée avait son importance dans toute représentation d'Emmanuel couché. Ç'aurait pu être une raison de plus pour placer ce sujet dans les églises sur le mur occidental, là-même où l'on avait l'habitude de représenter le Jugement Dernier.

En somme, l'Emmanuel couché de Berende nous montre que notre peinture, sensible aux formes pittoresques de l'hellénisme ressuscité, appartient aussi à un autre courant, important dans l'art du xive siècle et de l'époque suivante. En réservant dans sa petite décoration une place très en vue à ce sujet symbolique, tout imprégné d'allusions théologiques, l'artiste de Berende, comme les auteurs de toutes les décorations balkaniques, moldaves et russes de l'époque, nous fait sentir combien ce jeu du rapprochement de textes, combien aussi les idées mystiques expliquées dans les passages de l'Écriture Sainte, autrement dit combien la théologie a influé sur la formation de son art. Qu'on se souvienne des *Arbres de Jessé*, des *Échelles de Climaque*, des *Saintes Liturgies*, des *Hymnes Acathistes*, des *Sagesses Divines*, des *Sources de Sagesse*, qui, bien que d'origine plus ancienne, ne font leur apparition dans la peinture monumentale qu'au xive siècle. L'apparition de ces allégories transforme la décoration des églises : la théologie morale y prend la première place.

D'autre part la fréquence croissante des allusions plus ou moins difficiles, la multiplication de symboles savants et souvent nébuleux, l'ingéniosité dans la recherche d'analogies éphémères qu'on rencontre à l'origine de ce mouvement artistique, répondent à l'une des idées directrices de la littérature des pays orthodoxes de la même époque. Comme la peinture, les écrits grecs et slaves multiplient les allusions recherchées et compliquées, abondent en allégories qui dénotent une habileté étonnante dans le maniement des textes de l'Écriture; enfin ils manifestent un goût tout particulier pour les thèmes complexes et même embrouillés [1].

posées de Salomon, l'adolescent, et de David, le vieillard. Cette disposition empêche aussi l'identification du troisième roi avec Ézékias, roi des Juifs, connu surtout pour sa guérison miraculeuse après trois jours de maladie. Dans sa prière, Ézékias parle du lion; il reste malade trois jours avant d'entrer dans la « Maison de Dieu »; enfin, ses paroles sont rapportées par Isaïe (Is., XXXVIII, 13, sq., cf. II Reg., XX, 4). Toutefois cette explication semble impossible.

L'apparition de ces sujets en peinture est, dans le domaine des idées, un fait analogue à la mode du style « fleuri », et l'on comprend pourquoi ces deux manifestations différentes du même goût apparaissent simultanément dans les décorations. Le style « fleuri » et les sujets de cette catégorie constituent certainement deux des traits les plus importants des ensembles décoratifs aux xive et xve siècles.



Fig. 33. — Berende. Annonciation.



Fig. 34. — Berende. Annonciation.

L'iconographie des scènes évangéliques à Berende ne présente pas de particularités importantes. Quelques détails pourtant sont curieux ; dans certains cas ils apportent des précisions utiles à notre recherche des sources artistiques de cette décoration.

Dans l'Annonciation (fig. 33 et 34), Gabriel porte une dalmatique. Ce costume n'est pas une particularité de l'art serbe, comme on l'a pensé [2], ni même une invention balkanique, puisqu'on le retrouve déjà au xiie siècle dans une œuvre byzantine, à Palerme (Martorana) [3].

C'est certainement une forme inventée à Byzance ; en outre, l'habit impérial de l'archange fait penser à des ateliers de Constantinople, influencés par des rites de la cour. D'ailleurs, pour donner raison aux iconographes, on pourrait citer un texte de Jacques de Kokkinobaphos [4], auteur qui plus d'une fois inspira les artistes byzantins. C'est donc à une tradition byzantine que les Slaves, comme les Grecs du Mont-Athos (Évangile de Vatopédi, peinture à Lavra) [5], devaient le prototype de leur archange Gabriel en dalmatique.

1. Voy. les différents écrits de Nicolas Cabasilas, de Grégoire Palamas, d'autres mystiques et des hagiographes du temps des Paléologues. Krumbacher, *Geschichte d. byz. Lit.*, p. 17-18, 30, etc. Voy. également les auteurs bulgares de cette époque, comme saint Euthyme, patriarche de Tirnovo et Grégoire Camblak. Les thèmes complexes et le style surchargé et fleuri de ces écrivains s'opposent nettement au style des œuvres antérieures. Cf. Radčenko, *Religioznoe i literaturnoe dviženie v Bolgarii*, p. 292 sq.

2. Millet, *Évangile*, p. 87-8.

3. Tafrali, *Iconographie de l'Hymne Acathiste*, Bucarest, 1915.

4. Millet, *Évangile*, p. 87, note 4 ; Migne, *P.G.*, 127, col. 646.

5. Millet, *Évangile*, fig. 30, p. 87, note 2.

La Vierge est assise. Tournée vers l'archange, elle incline la tête et presse contre sa poitrine sa main, qui tient encore le fuseau, quoiqu'elle ne travaille plus. Cette attitude et surtout le geste de la main semblent à première vue dénoncer une influence de la peinture italienne. Mais avant de proposer cette origine un peu lointaine, notons un dessin semblable dans les anciens monuments de l'Orient chrétien et dans certaines œuvres byzantines, dont le nombre toutefois n'a jamais été très élevé [1]. Devenue très fréquente chez les primitifs italiens [2], cette iconographie de la Vierge de l'Annonciation n'a jamais été répandue dans la peinture des pays orthodoxes, qui en conservèrent pourtant la tradition à travers toutes les époques [3].

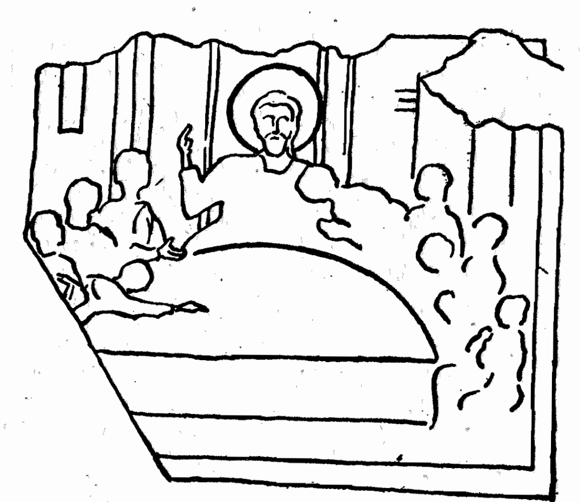


Fig. 35. — Berende. Cène.

Parmi les scènes de la Passion, le Lavement des pieds et la Prière de Gethsémané reproduisent des types iconographiques nettement byzantins. La Cène (fig. 35) mérite plus d'attention : on y voit le Christ occuper le centre d'une table semi-circulaire, et les apôtres alignés des deux côtés du Sauveur. C'est la disposition ordinaire des images latines du moyen âge et des primitifs italiens. Mais, comme dans le cas de la Vierge de l'Annonciation, il serait téméraire de croire à une influence occidentale sur les artistes balkaniques, qui ont repris d'ailleurs plusieurs fois ce schéma iconographique intéressant [4].

En effet, l'iconographie latine remonte à des modèles orientaux, dont nous retrouvons encore quelques traces dans leur patrie même [5]. Plus tard, l'Orient abandonna plus ou moins ce motif mais, même à l'époque byzantine, il ne disparut pas complètement des ateliers des artistes, puisque nous en connaissons un exemple sur le revêtement en argent d'une icone à Ani (Arménie) [6]. Or cette icone, d'une belle technique et de style byzantin, date du XIIe ou du XIIIe siècle, et c'est très probablement une importation ou une reproduction d'un modèle grec de premier ordre. Des sources plus proches et plus naturelles que les primitifs italiens, à savoir des modèles d'origine orientale passés par les ateliers de Byzance, ne sont pas moins probables pour la Cène que pour l'Annon-

1. Mosaïque de Parenzo (Diehl, *Manuel*, fig. 110), fresque de l'oratoire Saint-Jean et de Sainte-Marie-Antique, à Rome (Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. L XVII, XII, XIX) ; fresque copte à El-Hadra (*Oriens Christianus*, I, 1901, p. 358) ; miniature de l'Év. d'Etchmiadzin (Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler*, I, pl. V 2) ; une ampoule de Monza (Garrucci, *Storia*, pl. 433, 8) ; Daphni ; Par. gr. 75 ; émail de Chémokmédi. A partir du XIe siècle, la Vierge incline souvent la tête (Millet, dans *B. C. H.*, XVIII, 1894, 475-6. Cf. Millet, *Évangile*, p. 70, 80, 85 ; *B. C. H.*, XVIII, 1894, p. 475).

2. Cf. Venturi, *Storia*, V, fig. 71, 116, 181, 461, 513, 514, 608, etc.

3. Voy., à part les monuments cités note 1, l'indication du *Guide de la peinture* : Didron, *Guide*, p. 294.

4. Markov moñ. (Kondakov, *Macédoine*, p. 184-5 ; Millet, *Évangile*, fig. 287), Gračanica (*ibidem*, fig. 293), Žiča, Nagoričino (*ibidem*, p. 305), Mont-Athos (*ibidem*, fig. 292, 294).

5. Dans le récit d'un pèlerin du VIe siècle. on lit la description des quatre lits où le Christ se coucha avec les apôtres le soir de la Cène ; d'après cette description, le Christ occupait la place du milieu : *ubi Dominus cum apostolis ipse medius occubuit* (Theodosius, *De situ terrae sanctae, cap.* 51, éd. Pomjalovskij, cité par Millet, *Évangile*, p. 301). Le Christ au milieu de la table apparaît pour la première fois dans la célèbre miniature de l'Év. de Cambridge, qui copie un modèle oriental (*ibidem*, p. 300-1).

6. Tolstoj et Kondakov, *Antiquités Russes*, IV, fig. 80.

ciation de Berende. C'est d'autant plus vraisemblable que la différence de proportions entre la figure du Christ et celles des autres personnages de la scène est encore une particularité de l'iconographie byzantine. Le geste du Christ qui bénit de sa main levée, avec un mouvement de Pantocrator, n'est pas moins byzantin. Enfin, Judas, conformément aux types byzantins, est assis à sa droite, au milieu des autres apôtres alignés derrière la table, et se penche vers la salière posée au milieu de la table [1]. Cette iconographie de la Cène est certainement passée par les ateliers byzantins. Il est toutefois curieux de noter à Berende, une seconde fois, un motif qu'on ne trouve pas couramment employé dans l'art orthodoxe.

La Trahison de Judas doit les mouvements exagérés de ses figures au goût de l'époque pour tous les effets de mouvement et de contraste. C'est aussi à une époque plus récente, à celle qui suivit l'apparition des Turcs dans la péninsule, que nous devons probablement la forme très recourbée des épées de la soldatesque qui entoure Jésus. Par contre, c'est en suivant une tradition byzantine que le Christ bénit la foule [2]. Le soldat qui pose grossièrement sa main sur l'épaule du Christ et tourne le dos au spectateur, remonte lui aussi à des représentations analogues de l'art byzantin, à partir du XIIe siècle (Berol. qu. 66) [3]. Les monuments plus tardifs, comme Nagoričino [4], Zemen [5] et Berende, ajoutent à cette figure de l'ancienne iconographie un détail que nous ne connaissons pas dans les œuvres antérieures au XIVe siècle : c'est une épée pointée directement sur Jésus et qui le touche presque.



Fig. 36. — Berende. Jugement de Pilate.

On voit, somme toute, que la Trahison de Judas est fondée sur une tradition iconographique byzantine, mais elle montre en même temps quelques particularités qui datent, probablement, de l'époque même de Berende. Nous constaterons par la suite que ces particularités, si modestes qu'elles soient, représentent pourtant un exemple extrême de l'indépendance de l'iconographie balkanique à l'égard des traditions séculaires.

Le Jugement de Pilate (fig. 36) dérive de modèles byzantins. Les nombreux soldats qui entourent Pilate et le Christ ne laissent aucun doute à cet égard [6]. Mais ces modèles étaient de ceux que les artistes byzantins devaient à des prototypes plus anciens. C'est ainsi qu'une table placée devant Pilate appartient à la conception primitive et réaliste de la scène, telle que nous la connaissons aux Ve et VIe siècles [7], et dont l'iconographie purement byzantine s'est le plus souvent écartée [8]. Un rouleau déployé

1. Cf. Millet, *Évangile*, p. 302. Sur l'origine byzantine de ce type, voy. *ibidem*, p. 288 sq.

2. Les exemples sont innombrables. Voy., par exemple, Millet, *Évangile*, fig. 334-5, 343, 347, 355 et p. 337.

3. *Ibidem*, fig. 347. Il revient plus d'une fois dans les peintures du XIVe siècle et des suivants : *ibidem*, p. 344. Ajoutez : Zemen, Poganovo (voy. les chap. V et VIII).

4. *Ibidem*, fig. 359.

5. Voy. plus haut, p. 190, pl. XXV.

6. Cf. Par. gr. 74, pl. 47.

7. Voy. les miniatures des Évangiles *Rossanensis* et de Rabula, le relief d'une des colonnes de Saint-Marc.

8. Les Byzantins reprennent la tradition des sarcophages.

sur cette table, avec des caractères indéchiffrables et certainement fantaisistes, ajoute à cette représentation un peu de précision quasi-réaliste, tout à fait dans le goût des plus anciens prototypes [1]. Ces premiers illustrateurs de l'Évangile étaient encore au courant du cérémonial juridique romain. Cela leur permit, par exemple, de représenter sous une forme exacte les *insignia* du gouverneur de la Palestine : des bustes d'empereurs brodés sur des espèces de *labara* [2]. On remarque surtout ces *insignia* quand on les voit, suivant l'épisode reconté par les *Gesta Pilati*, s'incliner devant le Christ [3]. Or, le peintre de Berende avait sous les yeux un modèle qui conservait un souvenir de cet événement miraculeux ; mais au lieu des *insignia*, portant les images des empereurs, il a fait incliner devant Jésus une grande épée d'apparat. Un garde-corps la tenait — tout comme la hampe des *labara* — par la poignée, et en inclinait légèrement la pointe. Ce détail archaïque et rare fixe notre attention sur d'autres particularités de même provenance : d'abord le Juif accusateur du Christ, qui se trouve placé entre Jésus et Pilate, et se distingue par un geste très éloquent. Ce personnage, qui revient quelquefois dans la peinture balkanique, a ses prototypes dans les plus anciennes représentations de la scène [4]. On notera d'autre part cette particularité : tous les personnages du Jugement de Pilate (sauf, bien entendu, Pilate et Jésus, auxquels se joint un seul Juif) sont imberbes. D'une manière générale cette observation vaut à Berende pour toutes les scènes où apparaît la foule. Or — et là-dessus il n'y a aucun doute — ces foules composées d'« imberbes » ou plutôt de « rasés », à côté des personnages principaux qui se distinguent par un type individuel, appartiennent à l'art pré-iconoclaste, et disparaissent dans les monuments byzantins postérieurs. Enfin, les soldats portent des casques crêtés. Ce casque baroque, qu'on aimait à reproduire au XIVe siècle, ajoute un nouveau détail, d'origine hellénistique [5], à tous ceux que l'iconographie du Jugement de Pilate doit au plus ancien art chrétien [6]. Si importants qu'ils soient, n'oublions toutefois pas que quelques détails nous obligèrent à supposer une légère transformation du motif primitif dans le goût byzantin : le modèle ancien est venu à Berende par la voie de Byzance.



FIG. 37. — Berende. Flagellation.

Dans la Flagellation (fig. 37) deux petites figures sont à genoux devant le Christ. Plusieurs autres personnages, qui entourent le Sauveur, lui crachent au visage et lui frappent la tête avec de longues baguettes. Ces personnages et leurs attitudes, comme l'absence des danseurs aux longues manches

1. Voy., par exemple, la miniature du *Rossanensis* ; on y voit différents objets servant à l'écriture, posés sur la table de Pilate.
2. *Rossanensis*, colonne de Saint-Marc.
3. Colonne de Saint-Marc.
4. Cf. Millet, *Évangile*, p. 608 : *Rossanensis*, Par. gr. 74, Év. Gelat. Au XVIe siècle, à Studenica en Serbie. Nous avons observé ce même détail sur plusieurs peintures bulgares : chapelle rupestre sur le Lom (« Crkvata »), Boboševo, Zemen (voy. chap. V, VII et VI plus haut).
5. Ces casques reproduisent la *galea* (κυνῆ) antique, surmontée d'un panache (*crista*) avec des plumes. Voy. *Dict. des antiquités*, s. v. *galea*, p. 1436, surtout fig. 3429 (« prétoriens », sur un bas-relief du Louvre) et fig. 3475 ; Cagnat et Chapot, *Manuel d'archéologie romaine*, II, p. 314, fig. 524, 4.
6. Voy. par exemple les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 23 sq.), les fresques d'Abou-Hennis (Clédat, *Notes*, pl. 1), les miniatures du rouleau de Josué (*Il rotulo di Giosuè*, pl. XIII, XIV).

(voy. Zemen et surtout une des églises rupestres du Lom), nous permettent — grâce aux recherches de M. Millet [1] — de rattacher avec sûreté le type de Berende à la tradition byzantine, qui elle-même repose sur des modèles plus anciens. La foule des « imberbes », ici comme dans le Jugement, doit remonter aux prototypes qui, à Berende, sont plus visibles que dans bien d'autres monuments de tradition byzantine. Enfin — fait unique en son genre — la Flagellation a comme fond, non pas des architectures qui figureraient la cour du prétoire, mais des collines sans aucun édifice. Cet encadrement, qui n'a aucun sens et est en contradiction avec le texte, ne parle pas en faveur de la culture du peintre. Homme sûr de son métier et possesseur de très bons modèles, il risquait de tomber dans le « non sens » dès qu'il se hasardait à abandonner la tradition. On se sent bien, à Berende, comme à un tournant : l'art proprement dit est près de se transformer en imagerie populaire.

Le Chemin de croix (pl. LIV, c) représente la procession avant la rencontre de Simon, avec cette particularité que la croix n'est pas du tout figurée. Le Christ a les mains liées; un soldat le tire par devant, un autre le pousse par derrière. Un groupe de soldats et de Juifs se presse tout autour. Enfin, derrière une montagne, on aperçoit Jean, la Vierge et les myrrhophores. Un texte tiré de Mt. XXVII, 31, accompagne la scène (ведѫть на распетие : on conduit au crucifiement). Cette iconographie rare se retrouve dans quelques autres monuments balkaniques [2].

La pratique byzantine n'admet cette scène que dans le cas où elle est accompagnée de la représentation des épisodes suivants [3] de la procession. Berende et le Psautier serbe de Munich, par contre, se rapprochent des anciens monuments orientaux [4], en ne figurant que cette image isolée. Nous avons eu déjà l'occasion de constater une parenté analogue pour l'iconographie de plus d'une scène ; mais toujours les modèles pré-iconoclastes de ces images nous paraissaient comme des prototypes éloignés qui, avant de venir à Berende, étaient passés par les ateliers byzantins. Dans le cas du Chemin de croix, les intermédiaire byzantins nous manquent, mais cette absence nous semble fortuite. En effet, il est invraisemblable que le modèle de cette scène ne soit pas arrivé à Berende par le même chemin que tous les autres.

D'ailleurs, la manière toute byzantine de représenter la Vierge, saint Jean et les Maries, discrètement, en petites figures qui se montrent derrière la montagne [5], semble appuyer cette thèse.

La Mise au tombeau (pl. LIV, c) représente la Vierge et Joseph d'Arimathie portant le corps du Christ vers une caverne creusée au flanc d'une colline ; Nicodème se tient à l'entrée de cette grotte, à côté d'une grande pierre rectangulaire destinée à refermer l'entrée après la mise au sépulcre.

On notera l'absence de Jean, qui est nommé dans le récit apocryphe de l'événement et apparaît ordinairement dans les représentations figurées [6]. A ce point de vue, Berende se rapproche d'une miniature

1. Millet, *Évangile*, p. 639-640. Ce poncif remonte aux monuments groupés autour du Par. gr. 74.
2. Psautier serbe de Munich (Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXIV, 52), fresque de Mateič (Millet, *Évangile*, fig. 390).
3. Évangiles illustrés : Laur VI 23 (Millet, *Évangile*, fig. 389), Par. gr. 115, Gelat. Les peintures de Mateič et de Saint-Théodore-Stratilate à Novgorod continuent cette tradition.
4. Colonne de Saint-Marc, diptyque de Milan (Garrucci, *Storia*, pl. 450) ; fresques de Tchaouch-In et d'Elmale-Klissé (Phot. de Jerphanion, aux Hautes-Etudes ; Millet, *Évangile*, fig. 391).
5. Voy. le même procédé, dans les scènes de la Descente de croix des miniatures byzantines du Laur. VI 23, de l'Év. de Parme, Palat. 5 (Millet, *Évangile*, fig. 528, 531). On retrouve ces figures dans le Chemin de croix, à Nagoričino (*ibidem*, fig. 386), au Mont-Athos (*ibidem*, fig. 387, p. 377). A Mateič (*ibidem*, fig. 390), comme à Zemen (voy. plus haut chap. V, fig. 30), les figures derrière la crête de la montagne ont des proportions plus considérables ; ces décorations archaïsantes semblent reproduire un poncif plus rapproché des modèles antiques du motif.
6. Millet, *Évangile*, p. 491 sq.

du Laur. VI 23 [1]. On sent également un motif d'origine byzantine dans l'attitude de la Vierge, représentée assise sur le flanc de la montagne. On sait, en effet, que l'iconographie byzantine de cette scène avait subi sur ce point une transformation : l'ancienne procession devait céder la place à la représentation statique du Thrène. La procession s'arrêtait, la Vierge s'asseyait sur le bord du chemin [2]. Berende garde certains traits de cette variante byzantine. Mais, comme ailleurs, notre peinture n'admet pas entièrement le type byzantin, que d'autres monuments de la même époque adoptèrent. C'est ainsi que Berende conserve quelques détails, plus ou moins importants, des premières illustrations, fidèles au texte; les Maries, au lieu de se tenir près du corps, ainsi que dans certaines peintures byzantines [3], regardent de loin, dissimulées derrière un pli de montagne (Mc. XV, 47); cette montagne ou colline est unique, comme dans les monuments qui représentent la procession [4] (les Byzantins, soucieux de symétrie, placent au fond de la scène deux collines de même grandeur).

Dans cette scène, comme dans les autres, l'iconographie des épisodes évangéliques à Berende reste fidèle à la formule suivante : le type conserve beaucoup de particularités des plus anciens cycles d'illustrations, quoique une retouche byzantine soit nettement sensible. C'est un nouvel aspect de l'iconographie byzantine, celui des types qui s'étaient répandus dans les Balkans au XIVe siècle.

L'iconographie de la Dormition — la seule scène qui n'entre pas dans le cycle évangélique — obéit au même courant artistique. On y voit le schéma consacré, accompagné de quelques traits d'origine pré-iconoclaste. Ainsi l'auréole autour du Christ est remplie de figures d'anges monochromes, représentés en grisaille ou plutôt en bleu-clair : or on connaît très bien cette manière de représenter les anges, dans les monuments du XIVe siècle et des siècles suivants; sans aucun doute, ces images monochromes ne font que reproduire un motif hellénistique encore usité à l'époque de Justinien [5], mais qu'on négligea dans l'art byzantin monumental après les Iconoclastes. Cet emprunt à l'art hellénistique fait partie d'un ensemble de faits que nous avons notés déjà et noterons plus loin encore, et qui montre le rôle important que joue la renaissance des motifs hellénistiques dans la formation de la peinture du XIVe siècle. De même que ces anges, les fonds vert-clair de la Dormition, si rares dans la peinture postérieure aux Iconoclastes, nous ramènent aux monuments très anciens, comme, par exemple, Baouît, Peruštica, Saint-Clément de Rome, etc. [6]. Enfin, les deux moines syriens, qui encadrent la scène, font penser à la disposition analogue des miniatures de l'Évangile de Sinope.

On retrouve donc dans la Dormition, à Berende, une copie de plusieurs éléments pré-iconoclastes et on opposerait peut-être cette iconographie au type byzantin (auréoles sans anges, fond bleu ou or, absence

1. *Ibidem*, fig. 527.

2. Voy. Év. de Parme Palat. 5, Laur. VI 23, Vat. 1156, Psautier de Mélisende, Év. de Gelat (*ibidem*, fig. 527, 529, 531, 533-535); fresque byzantine de Bačkovo (voy. plus haut, chap. II, fig. 13). L'ancien type de la procession est repris dans l'art tardif — à part Berende —, dans les peintures murales de Kovalevo près de Novgorod (Igor Grabar, *Histoire de l'art russe*, VI, p. 187); à Dochiariou, au Mont-Athos, et sur le reliquaire de Bessarion (Millet, *Évangile*, fig. 525, 526).

3. Fresques du Spas-Mirožskij mon. à Pskov (Tolstoj et Kondakov, *Antiquités russes*, VI, fig. 222), de Bačkovo (voy. plus haut, fig. 13); miniatures de l'Év. de Gelat (Millet, *Évangile*, fig. 535) et de l'*Hortus Deliciarum* (éd. Straub et Keller, pl. XXXIX), etc. Cf. Millet, *Évangile*, p. 494-5.

4. Voy. Laur. VI 23 (*ibidem*, fig. 527-529), Psautier de Mélisende (*ibidem*, 535).

5. Voy., dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf, les génies ailés, l'un jaune, l'autre bleu, qui se tiennent des deux côtés du Christ et qui représentent le Jour et la Nuit (Garrucci, *Storia*, pl. 248, 4; Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 99).

6. Voy. chap. I, p. 37.

de moines syriens), si la peinture du XIIe siècle à Bačkovo ne nous montrait déjà le motif des deux moines syriens dans un monument de l'art byzantin le plus pur [1]. On se souviendra, d'ailleurs, que, même à Bačkovo, certains portraits dans l'abside avaient des fonds vert-clair [2]. Enfin les figures monochromes, tout en étant d'origine hellénistique, ont été quelquefois reproduites à Byzance même, comme par exemple dans les belles copies d'œuvres plus anciennes du Par. gr. 139 (Xe siècle) [3].

On est donc sûr de pouvoir affirmer que les particularités iconographiques de la Dormition à Berende, tout en remontant à une très haute antiquité, ne contiennent pas d'éléments absolument inconnus à la pratique des ateliers byzantins de l'époque des Macédoniens et des Comnènes. C'est un mouvement de retour vers les formules hellénistiques très anciennes, mais qui ne fait au fond que développer les tendances de la peinture byzantine antérieure.

Le peintre qui exécuta Berende n'était certainement pas un grand artiste. On ne s'arrêtera donc pas à une étude détaillée de ses procédés techniques ni à une enquête sur son style personnel. Mais ce praticien se montre fort habile, très sûr de ses moyens et toujours fidèle à des procédés bien étudiés. Il n'était sans doute pas autodidacte, mais membre d'un atelier à traditions solidement établies. L'atelier d'où sortit Berende, nous croyons en reconnaître les œuvres magistrales à Nagoričino, à Gračanica et à Studenica (« Kraljeva crkva »). La décoration de Berende serait postérieure à ces monuments de premier ordre; ce serait un petit ensemble de province, confié à un peintre de qualité moyenne et, peut-être, d'une autre génération. D'autre part, le style de Berende se rapproche des peintures des cavernes situées sur le Lom. Or ces peintures de la Bulgarie du nord-est et celles des grands monastères serbes que nous venons de nommer sont étroitement apparentées, car les unes et les autres manifestent une fidélité remarquable à l'esthétique byzantine; les deux groupes de monuments ont leur point de départ à Constantinople. Berende nous place devant des faits analogues. Elle doit à Byzance, conservatrice des traditions antiques, les têtes des nombreux adolescents aux traits réguliers et même beaux qui rappellent les prototypes de l'art classique. Elle lui doit également le modelé soigné des visages et du corps partout où il apparaît : le teint bronzé s'inspire des vieux modèles hellénistiques, et un modelé de coloriste, obtenu à l'aide de taches brun-foncé, carmin, ocre et de légères couches de blanc liquide, conserve les habitudes impressionnistes antiques qui se perpétuèrent dans toutes les bonnes œuvres de la miniature byzantine. C'est toujours une tradition byzantine que suit Berende en modelant les draperies à l'aide de traits et de taches d'un blanc savonneux qu'on applique à tous les tissus sans prendre garde à la diversité de leurs couleurs. Ce procédé, qui, dans le domaine bulgare, nous rappelle Bačkovo, et hors de Bulgarie presque toutes les peintures byzantines des XIe et XIIe siècles, donne à l'ensemble décoratif cet effet particulier, et très recherché, d'un scintillement de lumières étouffées, comparables aux lueurs nuancées des perles ou de la nacre (l'exemple le plus important de cet effet de coloris se trouve dans les mosaïques de la Chapelle Palatine, à Palerme). Le peintre de Berende a très

1. Voy. chap. II, p. 79-80, pl. IV.

2. Voy. chap. II, p. 65.

3. De même dans d'autres manuscrits du Psautier dit « aristocratique », dans les Octateuques, dont l'illustration remonte à l'époque pré-iconoclaste. Les illustrations de la Bible conservent les silhouettes monochromes des personnifications, même dans les copies les plus médiocres, exécutées par de simples calligraphes. Voy. par exemple les figures du Jour et de la Nuit, fol. 50 du Par. gr. 134 (Comm. sur l'histoire de Job, XIIIe s.).

bien su tirer parti du contraste entre ses draperies de couleurs claires et peu nettes, et les tons nourris ocrés qui faisaient ressortir les têtes et le corps des personnages.

Dans l'arrangement de ses compositions, l'artiste de Berende restait également tributaire du style byzantin : non seulement il les dispose toujours de façon à obtenir un ensemble harmonieux, à équilibrer les masses et à trouver une proportion admissible entre la scène et le cadre, mais encore, à l'instar des artistes byzantins, il transforme l'iconographie, là où il le faut, pour remplacer une scène de procession par une scène refermée sur elle-même. C'est ainsi qu'il opère, dans la Mise au tombeau (voir plus haut), ou dans le Chemin de croix, où le soldat de devant s'arrête et se retourne, ce qui retient le mouvement de la procession dans le cadre de la scène (voy. aussi Nicodème dans la Mise au tombeau).

L'esthétique byzantine de Berende semble à première vue compromise par le type austère du Christ, des saints Cosme et Damien, de saint Jean-Baptiste et d'autres personnages aux grands yeux brillants (le blanc y est représenté à l'aide de bleu clair, ce qui renforce l'éclat), aux cheveux très abondants et à la barbe épaisse montant jusqu'aux tempes. Le type sémitique de ces visages est hors de doute, et l'on n'hésitera pas à reconnaître l'archaïsme remarquable et les prototypes orientaux de ces têtes.

Mais cette constatation ne s'oppose nullement à notre conception de l'art byzantin de la belle époque (XIe-XIIIe sièles), où les formes antiques voisinent avec les détails réalistes, très souvent d'origine orientale. Et précisément l'apparition des têtes de Syriens ou d'Arméniens constitue un des éléments les plus caractéristiques de la peinture byzantine des XIe et XIIe siècles [1]. Berende nous offre donc, au point de vue de la forme, une combinaison byzantino-orientale, où les quelques détails orientaux sont enveloppés de formes byzantines, — tout comme dans les types iconographiques qu'elle suit et où des particularités archaïques et orientales étaient marquées par une retouche faite dans les ateliers de Byzance. L'analogie de ces procédés, dans le domaine du style, comme dans celui de l'iconographie, semble confirmer notre thèse : l'art de Berende dérive d'une tradition qui conserve avec une fraîcheur remarquable bien des éléments de la peinture chrétienne des plus anciennes époques, mais ce fond archaïque est présenté dans un arrangement qu'on ne pourrait lui donner qu'à Byzance. C'est donc la reproduction d'une certaine manière byzantine. Cette manière fut conçue sans doute au commencement du XIVe siècle ou à la fin du XIIIe, puisque l'on connaît des peintures de ce style datées du début du XIVe, et que ces peintures — comme Nagoričino, de 1317 — montrent déjà l'art constantinopolitain transplanté en Serbie.

Berende n'entre entièrement dans aucun des groupes d'œuvres byzantines que nous avons mentionnés au commencement de ce chapitre. Elle n'appartient ni aux décorations très mouvementées, avec leur fougue fantaisiste et pittoresque, ni aux œuvres du style recherché qui s'attachent à une forme complexe et difficile, ni enfin aux ensembles d'intention surtout descriptive. Et, pourtant, c'est un monument qui est bien de la même époque et de la même esthétique ; mais c'est une œuvre attardée et provinciale. Berende ne conserve que quelques-uns des éléments caractéristiques de cet art ; elle ne les choisit pas parmi les plus importants. Enfin elle manque d'homogénéité : ainsi certaines scènes sont très mouvementées (Trahison de Judas), ailleurs nous constatons une tendance anecdotique (Jugement de Pilate,

1. Voy. Diehl, *Manuel*, p. 409-410.

Mise au tombeau), par endroits on observe une grande variété de gestes, d'attitudes, une libre disposition des personnages. Ailleurs, quelques-unes des figures isolées laissent voir un reflet des élégantes silhouettes byzantines (saints militaires, anges). C'est cet aspect raffiné de l'art byzantin du XIVe siècle qui est naturellement le moins sensible dans cette peinture de village : on saisit facilement l'intention du peintre de faire des illustrations précises et, à la rigueur, de copier des mouvements vigoureux (qu'on reconnaît même si la copie est mauvaise) ; mais un artisan parvient-il jamais à l'élégance ? Il a beau s'appliquer, le résultat dissimule complètement les formes recherchées de l'original.

Pourtant, Berende conserve quelques traces de ce style byzantin raffiné et « fleuri » : c'est la façon de traiter, d'arranger à sa manière les objets représentés. On voit, en effet, des draperies très stylisées et surtout une série de têtes avec des coiffures bizarrement frisées derrière le cou (surtout chez les martyrs, dans les médaillons). Une conséquence moins heureuse du style « fleuri » se fait sentir dans la manière peu expressive et uniforme de représenter la majeure partie des visages (à part ceux du Christ, de saint Jean, et de quelques autres) : très schématisées, très calligraphiques, ces images remplacent toute recherche d'expression individuelle et réaliste par un effort purement ornemental. Le résultat obtenu ne manque certes pas de valeur (voy., surtout, pl. XXXVII), mais il ne faut pas y chercher la moindre trace d'observation ni d'imitation de la nature.

Église Saints-Pierre-et-Paul, à Tirnovo.

L'église Saints-Pierre-et-Paul, à Tirnovo, avait conservé sa décoration absolument intacte jusqu'à l'année 1913. Mais un tremblement de terre, survenu alors, fit tomber la coupole et les voûtes de l'édifice et ruina les peintures de la partie supérieure des murs. Il ne nous est plus permis d'étudier que des fragments placés au bas des parois, les registres inférieurs de la décoration des piliers et des absides. Quelques peintures, transportées au Musée de Sofia immédiatement après le désastre, complètent un peu cette série [1].

Le peuple appelle cette église l'église « Patriarcale ». Ce titre et l'ensemble impressionnant d'une décoration ancienne complète (avant 1913), le fait aussi que c'était l'unique monument conservé parmi les misérables reliques de la capitale historique, attirèrent tout particulièrement l'attention des premiers archéologues bulgares [2]. Aujourd'hui, depuis la découverte de Peruštica, de Boiana, de Zemen, et de tant d'autres décorations plus anciennes, plus artistiques et datées, l'importance de ce monument est bien diminuée.

1. Musée de Sofia, no 2074 sq. : *Vodač za Narodnija Muzej*, p. 198 sq., fig. 102. Ces fragments sont complétés par une série de copies grandeur de l'original, exécutées avant le tremblement de terre de 1913 : Musée de Sofia, no 380 sq. ; *Vodač*, p. 196 sq.

2. Sur les 88 copies de peintures murales exposées au Musée de Sofia, 16 reproduisent des peintures de l'église des Saints-Pierre-et-Paul à Tirnovo ; 12 fragments originaux de la même décoration complètent cette série, de beaucoup la plus importante dans ce musée. Sur les sept planches en couleur consacrées à la peinture murale, dans la belle monographie de B. Filov (*L'ancien art bulgare*, Berne, 1919), trois représentent des peintures de l'église des Saints-Pierre-et-Paul. — Ces peintures ont été reproduites pour la première fois par Uspenskij (*O drevnostjach goroda Tyrnova*, dans les *Izvěstija R. A. I. v K.*, VII, pl. 11-13).

Aucune inscription ne date la construction ou la décoration de l'édifice. Le type architectural — un cube allongé avec trois absides et une coupole — indique une époque antérieure à la domination turque, où la construction de coupoles fut défendue. L'année de la prise de Tirnovo par les Musulmans (1393) paraît donc comme un *terminus ante* assez sûr. D'autre part, la technique de la construction, extrêmement négligée et très différente de celle des édifices du XIIIe siècle (par exemple l'église des Quarante-Martyrs et les chapelles de la Trapezica), montre bien une décadence, ce qui invite à placer la date de la construction plutôt dans la deuxième moitié du XIVe siècle.

Quoi qu'il en soit, la peinture actuelle de l'église ne peut pas être contemporaine des murs de l'édifice, puisqu'en certains endroits (au-dessus des arcs qui séparent les nefs) elle est appliquée sur une couche de plâtre qui repose à son tour sur une autre couche, plus ancienne, et peinte elle aussi.

En outre le style de la deuxième couche de peinture ne permet de rapprocher cette œuvre d'aucune des « manières » du XIVe siècle. L'esthétique du monument nous apparaît comme une répétition des formules du style « fleuri » des Byzantins du XIVe siècle, mais sans la fraîcheur et sans l'ingéniosité d'improvisation des grands maîtres byzantins. Les formules sont à peu près celles de la coupole de Saint-Georges de Sofia, mais l'audace, la vigueur de cette œuvre n'y sont plus ; la virtuosité même de l'exécution n'est plus pareille : l'ensemble est plus lourd, plus sec, plus schématique ; les couleurs sont ternes, souvent sales. Nous croyons ne pas nous tromper en datant cet ensemble du XVe siècle.

Voici ce qui reste de la décoration. La conque de l'abside portait une image de la Vierge entourée de deux archanges : l'un d'eux se voit encore au haut du mur de l'abside. Plus bas se déploie une Eucharistie. Au-dessous d'elle, il y avait des saints évêques (pl. XLI), dont une partie est transportée au Musée de Sofia [1]. L'abside de la prothèse porte une représentation de la Pietà, et l'abside du diakonikon, l'image de saint Ignace le Théophore. Au-dessus de la première de ces absides latérales, on voit les fragments des Trois adolescents dans la fournaise, au-dessus de l'autre, Daniel dans la fosse aux lions.

Dans cette décoration des absides latérales, on notera, d'abord, la présence de deux scènes de l'Ancien Testament et, d'autre part, l'iconographie de la Pietà. Il est curieux de voir que l'ancien système alexandrin, qui cherche à démontrer le parallélisme des deux Testaments, réapparaît ici, dans la décoration des sanctuaires. L'art bulgare reprend un très vieux motif, que l'on connaît par les mosaïques des absides de Saint-Vital et de Saint-Apollinaire-in-Classe à Ravenne, et que l'art byzantin élimina ensuite complètement. D'autres peintures murales balkaniques de la même époque (comme Ljutibrod) obéissent à la même idée [2], en plaçant la scène de Moïse avec le buisson ardent sur le mur du diakonikon.

Examinons maintenant l'iconographie de la Pietà : devant la croix, le Christ est debout, dans un sarcophage qui monte jusqu'à ses genoux ; Jean et la Vierge le tiennent par les bras, en se pressant contre ses épaules pour retenir le corps ; les instruments de la Passion et l'inscription CNETIE (« Descente ») entourent ces personnages. Je ne connais pas d'autre exemple de cette iconographie,

1. Quelques images dans la fenêtre sont d'origine postérieure ; elles reposent sur une couche spéciale de plâtre. La fenêtre a été élargie après coup, au détriment de la décoration de l'abside que nous venons de décrire : une partie des figures des évêques a été endommagée.
2. Voy. plus haut, p. 224.

qui relie le thème de la Pietà au thème de la Descente de croix avec une netteté étonnante. On sait, en effet, quelques représentations analogues qui portent l'inscription « Descente », au lieu du titre plus répandu « Le Roi de gloire » [1]. Mais le changement [2] de l'inscription n'entraîne généralement pas de changement dans le type iconographique, qui ne se rapproche guère de la scène de la Descente de croix [3]. Les seuls monuments, signalés jusqu'à présent, qui feraient peut-être exception, sont les peintures tardives de Nivica [4], en Macédoine, et de Sviažsk [5], en Russie, où, selon les descriptions de Miljukov et d'Ajnalov, la Vierge embrasse Jésus. Ces deux monuments semblent influencés par des modèles occidentaux [6].

Quant à la peinture de Tirnovo, il n'y a aucune raison, à mon avis, de lui chercher un prototype latin, car elle ne fait que suivre d'assez près la partie centrale du thème de la Descente de croix, telle qu'on la connaît d'après la miniature du Tétraévangile de Mélitène (1057) [7] et la fresque de Foti, en Crète [8]. L'artiste de Tirnovo ne fait que rapprocher légèrement du Christ les deux figures de la Vierge et de Jean, pour expliquer l'attitude verticale du corps. Or, en constatant cette parenté entre notre image symbolique et la scène historique de la Descente, nous avons le droit de supposer que la peinture de Tirnovo n'est pas un aboutissement dans l'évolution iconographique du type, mais au contraire se rapproche de la forme primitive. La présence des figures accessoires, de la Vierge et de Jean, rappelle l'icone bien connue de Jérusalem [9] ; mais la Pietà de Jérusalem a pour base l'iconographie du Crucifiement, tandis que le motif de notre peinture dérive de la Descente. La coexistence, dans les monuments postérieurs, des inscriptions « le Roi de gloire » et « la Descente » [10], c'est-à-dire des titres habituels du Crucifiement et de la Descente de croix, confirme notre hypothèse de deux sources iconographiques de la Pietà tardive. La peinture de Tirnovo se placerait en tête d'un des groupes de monuments, celui de la Descente (Kalinić en Serbie, Géraki en Laconie, Xénophon au Mont-Athos), et l'icone de Jérusalem se trouve à la tête de l'autre, celui du Crucifiement (miniatures du Petrop. 105, Pala d'Oro, etc.).

Sous les arcs des passages latéraux qui mènent au sanctuaire, sont conservées les images de sainte Dorothée et de saint Anastase « de la Ville de Dieu ». Sur le mur nord du sanctuaire, on distingue des fragments de deux rangées de scènes ; dans la rangée supérieure, on voit les restes d'une scène où figure, à droite, un grand trône qui porte un personnage indéterminé. C'est peut-être une Source de Sagesse d'un des pères de l'Église ? Plus bas, — une partie des Femmes au tombeau : on voit à gauche quatre ou cinq femmes, et plus à droite les linceuls dans une fosse oblique creusée au flanc d'une montagne ; du milieu de la scène, il ne subsiste qu'un bout de rouleau avec les paroles de Lc. XXIV, 5 : « Pourquoi cherchez-vous le vivant parmi les morts ? » Probablement, détail curieux, ce rouleau était-

1. Kondakov, *Archeologičeskoe putešestvie v Siriju i Palestinu*, pl. LXV ; Millet, *Évangile*, p. 484 sq., fig. 519.
2. Voy., par exemple, Kalinić, en Serbie ; Géraki, en Grèce ; Xénophon, au Mont-Athos (*ibidem*, p. 486, fig. 521).
3. *Ibidem*, p. 484.
4. Chapelle Saint-Athanase, à Nivica, en Macédoine : Miljukov, *Macédoine occidentale*, p. 54.
5. Cathédrale de Sviažsk, en Russie : Ajnalov, dans *Drevnosti*, XXI, p. 23.
6. Millet, *Évangile*, p. 488.
7. *Ibidem*, p. 473 : ms. d'Etchmiadzin 362G.
8. *Ibidem*, fig. 499, p. 474.
9. Kondakov, *Archeologičeskoe putešestvie v Siriju i Palestinu*, pl. XLV ; Millet, *Évangile*, p. 486-7.
10. *Ibidem*, p. 484-6.

Église de S. Pierre et Paul à Tirnovo

il entre les mains de l'ange assis sur la pierre du tombeau (disons, plutôt, d'un des anges, car l'interprétation de Luc devait mener à la représentation de deux anges). Je ne connais pas d'autre exemple de l'ange tenant un rouleau dans cette scène; mais un texte évangélique, tracé d'une autre manière (sur le fond du tableau), accompagne la même scène sur le fameux bas-relief en argent doré du Louvre [1] et sur une fresque du Brontochion de Mistra [2].

Au mur sud du sanctuaire, on voit des fragments d'une Nativité de la Vierge. On ne distingue pas l'ensemble, mais le lit d'Anne, posé très obliquement, rapproche l'iconographie de cette scène des œuvres tardives comme, par exemple, la décoration de l'an 1500 à Poganovo, dont nous nous occuperons plus loin. C'est à propos du tableau très bien conservé et daté de Poganovo que nous montrerons les sources occidentales probables de ce type. Comme l'ange avec le rouleau dans les Saintes Femmes au tombeau, ce détail confirme notre point de vue sur la date, plus tardive qu'on ne l'a cru, de la décoration de Tirnovo.

La nef nord a perdu toute sa décoration : une scène indistincte, au-dessus d'un des arcs qui séparent les nefs, et deux images de saints isolés, sur le mur nord, sont les deux seuls fragments insignifiants qui en subsistent.

La nef sud est un peu plus riche. On voit, au-dessus de l'arc qui portait la coupole, les restes d'une Transfiguration (pl. XLII, a). Une copie, grandeur naturelle, exécutée avant 1913 et déposée au Musée de Sofia, nous permet de nous faire une idée plus exacte de son iconographie ; elle est d'ailleurs assez banale, sauf en un détail : la représentation des monticules. Les collines ne sont pas formées, comme généralement, d'une série de terrasses rocheuses, mais de plusieurs couches de terre, presque verticales, nettement séparées les unes des autres, et abondamment plantées d'herbes et de fleurs. C'est la conception orientale des monticules traditionnels, qu'on trouve, avec des formes plus ou moins semblables, dans les monuments chrétiens orientaux tels que les Par. gr. 923 et l'Ambr. 49-50, du IXe siècle, le Par. copte 13, du XIIe siècle [3], la décoration de Qaranleq-Klissé (Cappadoce) [4], probablement du XIe, — et, d'autre part, dans l'art de l'Occident latin, influencé par des modèles orientaux [5]. On est vraiment étonné de retrouver dans les Balkans, après tant de siècles d'influence byzantine, cette conception purement orientale [6].

Non moins curieuse que cette représentation des montagnes, une autre peinture de la même église fait penser à des sources anciennes d'origine hellénistique. Il s'agit d'une rangée de saints représentés debout au-dessus du registre inférieur, lequel, comme toujours, est réservé à des images de saints isolés (pl. XLII, 8). Ces figures de la rangée supérieure sont des martyrs habillés de somptueux costumes

1. Dalton, *Byz. Art*, p. 560.
2. Millet, *Mistra*, pl. 94, 1.
3. Millet, *Évangile*, fig. 455, 565 et autres.
4. *Ibidem*, fig. 187.
5. Voy., par exemple, le *Psalterium Aureum* de Saint-Gall (Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. CXLV, et autres publications); bréviaire de sainte Hildegarde à Munich, clm. 235 (Woltmann-Woermann, *Die Malerei des Mittelalters, neu bearbeitet von M. Bernath*, Leipzig, 1916, fig. 153) ; Év. d'Otton à Aix-la-Chapelle (Beissel, *Bilder zu Aachen*, pl. VIII, X, XI, XIV, etc.), etc.
6. Voy. les rochers de ce type dans les mosaïques de la coupole de Sainte-Sophie de Salonique. Cette manière de représenter les montagnes et le sol en général est empruntée à l'ancien art mésopotamien. Voy. encore Tchareqle-Klissé, Qaranleq-Klissé (Phot. de Jerphanion, aux Hautes-Études, B 27, B 38).

d'apparat, avec beaucoup de perles, de pierres précieuses et de broderies d'or et d'argent. C'est donc la série ordinaire des saints martyrs qui, la croix à la main et en costumes de princes glorieux, s'alignent à mi-hauteur des murs dans toutes les décorations balkaniques et autres, à partir du XIVe siècle. Mais la peinture de Tirnovo, tout en suivant ce système, remplace les médaillons, qui dans les autres décorations portent les images des martyrs, par des images en pied qu'elle place sous une somptueuse arcade.

Ce motif, qu'on ne trouve pas dans les décorations byzantines des XIe-XIIe siècles et qui est rare dans les ensembles décoratifs balkaniques, remonte à une habitude des artistes hellénistiques qui, en peinture comme en sculpture, entourent souvent les personnages représentés isolément d'une arcade sur colonnes. Les sarcophages chrétiens primitifs [1], ceux du type de Sidamara en particulier [2], les ambons [3], les ivoires sculptés [4], d'une part, les miniatures syriaques [5], carolingiennes [6], les peintures murales de Cappadoce [7], d'autre part, offrent une série d'exemples de ce type. Enfin la décoration de Neredica, en Russie [8], qui reproduit tant de motifs anciens, présente également des figures de saints sous des arcades, — exemple d'autant plus précieux pour nous que ces peintures y occupent, comme à Tirnovo, le haut des murs. On aurait peut-être le droit de mettre en doute la parenté de notre monument avec cette série d'œuvres de tradition hellénistique, si le dessin même des arcs et colonnes qui entourent les martyrs à Tirnovo ne reproduisait exactement les formes assez complexes des vieux modèles. On y observe, en effet, une grande variété de chapiteaux (différentes variantes du type corinthien et ionien, des mascarons), une manière de représenter les colonnes et les arcs, et une ornementation de ces motifs architecturaux qui n'ont d'analogue que dans les miniatures syriaques [9] et ottoniennes [10]. La rangée des saints sous les arcades, aux Saints-Pierre-et-Paul de Tirnovo, est donc un de ces exemples saisissants qui nous montrent le contact de la peinture des XIVe-XVe siècles avec l'art hellénistique chrétien ; plus loin, nous retrouverons bien des faits du même genre.

Mais retournons aux représentations du mur sud. Sous la rangée des martyrs vient, au bas des murs,

1. Garrucci, *Storia*, pl. 299, 302, 312, 317, 321, 325, 329, 338, 339, 342, 347, 348, etc.
2. Th. Reinach, dans les *Monuments Piot*, IX, pl. XVIII et XIX; Strzygowski, *Orient oder Rom.*, pl. II, fig. 13 sq.; etc. (bibliographie, dans Reil, *Bildzyklen*, p. 27).
3. Garrucci, *Storia*, pl. 426.
4. Garrucci, *Storia*, pl. 414, 449, 451, 453, 457.
5. *Ibidem*, pl. 128, 129, 135, 136 (Év. de Rabula); Strzygowski, *Byz. Denkmäler*, I, pl. II, III (Év. d'Etchmiadzin).
6. Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. VIII, X, XVII, XXI, XXII, XXIV. La tradition continue dans les miniatures ottoniennes : Cf. *Monac. lat.* 4452 (Év. de Henri II : Leidinger, *Miniaturen*, V, pl. 2-5, 10, 11, 20, 21); *Monac. lat.* 18.005; Év. d'Otton à Aix-la-Chapelle (Beissel, *Bilder zu Aachen*, pl. IV, VII, sq.); *Monac. lat.* 4453 (Év. d'Otton à Munich : Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 22, 36, 37, 42). Voy. aussi les décorations de Saint-Chrysogone à Rome (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 173), de Saint-Martin à Laval, de la crypte de la cathédrale de Chartres (Gélis-Didot et Laffilée, *Peinture décorative en France*, planche et dessins s. n.).
7. A Toqale, cette arcade peinte encadre une série de niches qui se trouvent à mi-hauteur du mur (Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, pl. vis-à-vis de la p. 224). Voy. aussi Kuṣejr-ʿAmra (Musil, *Kuṣejr-ʿAmra*, pl. XVII, XVIII); églises cappadociennes : Tchareqle-Klissé, Elmale-Klissé, Balleq-Klissé (phot. de Jerphanion, aux Hautes-Études).
8. Spas-Neredica, près de Novgorod : Tolstoj et Kondakov, *Antiquités Russes*, VI, p. 142, fig. 179.
9. Voy. note 5.
10. Voy. note 6, et aussi les chapiteaux à mascarons, par exemple, dans le *Monac. lat.* 4452 (Adoration des Mages : Leidinger, *Miniaturen*, V, pl. 11); le *Monac. lat.* 18.005 (tables de concordance, saint Jean); le *Monac. lat.* 4453 (tables de concordance, portrait de l'empereur : *ibidem*, I, pl. 1, 2, 8, 10, 12, 18); la Bible de Saint-Aubin d'Angers (Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. CLI).

la série des saints isolés. Parmi ces figures, mentionnons un saint moine, dont le nom a disparu, à l'exception de l'adjectif « АѲОНСКИ », c'est-à-dire « de l'Athos » [1], — que nous relevons comme une indication, fortuite peut-être, sur le rôle de la Sainte Montagne dans la propagation, sinon la formation, de l'art que nous examinons à Tirnovo. Plus loin, dans la décoration de Dragalevci, nous retrouverons un autre souvenir de l'Athos.

Parmi ces saints, prend place une belle composition de la Déisis, avec un Christ en « Grand Prêtre [2] » et la Vierge avec un long rouleau déployé dans la main (pl. XLIV). Ce rouleau, comme la manière absolument géométrique de représenter les croix sur le vêtement du Christ, comme le dessin sec des autres figures — dont l'ensemble ne manque d'ailleurs pas de beauté —, nous conduit une fois de plus à une date postérieure au XIVe siècle.

Le mur oriental était autrefois occupé par une grande Dormition (pl. XLIII), actuellement transportée au Musée de Sofia. C'est l'unique scène dont la conservation permette une analyse détaillée; elle ne présente pas de particularités iconographiques, sauf le grand cierge allumé devant le lit de la Vierge. Placé maladroitement sur le tabouret traditionnel, il fait penser à une addition postérieure. Un autre détail qui apparaît ici, comme dans d'autres peintures, à partir du XIVe siècle [3], les groupes des apôtres volant sur un nuage, mérite une explication spéciale. Ce motif naïf illustre une légende de la mort de la Vierge, selon laquelle, au dernier moment, les disciples du Christ furent miraculeusement transportés, des lieux où il prêchaient, jusqu'à la demeure de Marie [4]. L'intention du peintre est claire; mais comment les artistes du XIVe siècle (car ce détail n'apparaît qu'à cette époque) sont-ils arrivés à représenter l'épisode sous les formes qu'on observe à Tirnovo et ailleurs, à savoir une rangée de bustes, étroitement alignés les uns près des autres, enfoncés jusqu'à la poitrine dans un nuage conventionnel? Quelquefois un ange volant à côté semble diriger ce véhicule aérien [5].

Non seulement ce motif est inconnu dans les monuments byzantins, mais la conception même en est tout à fait étrangère au goût de Byzance, qui, depuis des siècles, avait banni la représentation des nuages. Les peintres du XIVe siècle n'ont certainement pas puisé à cette source d'inspiration. Mais ce n'est pas non plus à leur ingéniosité que nous devons le détail en question, car l'art hellénistique nous en fournit un exemple remarquable. On n'a qu'à comparer les apôtres dans le nuage de la Dormition des XIVe-XVe siècles avec le groupe des dieux de l'Olympe, également sur un nuage, dans un ivoire du Ve siècle au British Museum [6], pour se convaincre de la parfaite identité du motif. Il semble même qu'on devine la voie par laquelle les peintres du XIVe siècle étaient arrivés à utiliser ce motif de l'art païen. Dans les deux cas, dans le diptyque hellénistique comme dans les Dormitions, il s'agit d'une

1. Il s'agit ici, probablement, d'un des deux saints portant l'épithète « athonite », dans le *Guide de la peinture* (Didron, *Guide*, p. 331, 335) : saint Athanase, le fondateur de la Lavra ou « saint Pierre l'athonite ».
2. Traduction du grec : ὁ μέγας ἀρχιερεύς. Cf. Didron, *Guide*, p. 428.
3. Voy. Mistra, Brontochion (Millet, *Mistra*, pl. 101), Péribleptos (*ibidem*, pl. 116, 124); Čučer, en Serbie (*La Serbie glorieuse*, p. 55); Curtea-din-Argeş (*Bul. Com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, fig. 253; Diehl, *Manuel*, fig. 416); Poganovo (voy. plus bas, chap. VIII) et Orlica (voy. plus bas, chap. VII), en Bulgarie. Cf. le *Guide de la peinture* (Didron, *Guide*, p. 282).
4. Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*, Leipzig, 1866, p. 99, 116; *Legenda Aurea, de Assumptione beatae Virginis Mariae*. Cf. Olav Sinding, *Mariae Tod und Himmelfahrt*, Christiania, 1903, p. 10.
5. Chaque apôtre peut être représenté sur un nuage spécial. Voy. Brontochion de Mistra, Čučer, Curtea-din-Argeş.
6. Dalton, *Catalogue*, pl. I, p. 1-2; Molinier, *Ivoires*, fig. 40.

apothéose du mort (sur le diptyque, c'est l'apothéose de Romulus). Là comme ici, l'âme du défunt est enlevée et portée vers le ciel. On voit, sur certains monuments chrétiens, un ange (saint Michel, d'après la légende) voler vers le ciel, portant dans les bras [1] « l'âme » de la Vierge. En ce cas la copie du modèle antique est complète, parce que l'ange volant, porteur de la petite figure de la Vierge, est une réplique exacte des génies ailés (le Trépas et le Sommeil) qui emportent vers les dieux olympiens Romulus représenté — tout comme la Vierge — à une échelle réduite.

L'ange est relativement rare dans la Dormition de la Vierge, mais les apôtres dans le nuage, qui trait pour trait reprennent le groupe des dieux de l'Olympe du diptyque, sont restés l'un des motifs les plus stables de l'iconographie tardive de la Dormition. Ajoutons donc cet emprunt, fait à l'art hellénistique, aux exemples les plus certains des relations directes qui ont rattaché la peinture des XIVe-XVe siècles à l'art des premiers siècles chrétiens.

La Dormition de Tirnovo est caractérisée par des couleurs vives mais peu variées; leur effet pictural est compromis surtout par la dureté des contours et du dessin, très schématique; le modelé est sec et peu profond; les têtes sont d'une exécution minutieuse, mais pauvre en moyens techniques et dépourvue de tout sentiment de la nature. L'ensemble est plat et ennuyeux, malgré le soin apporté à leur œuvre par des artisans qui devaient avoir la pratique de la peinture de chevalet.

La scène de la Dormition, comme dans d'autres décorations bulgares, était accompagnée de deux figures accessoires. Ainsi qu'ailleurs, ce sont deux saints moines, auteurs de cantiques en l'honneur de l'événement. D'un côté, on voit Cosmas de Jérusalem, de l'autre, Joseph « le Créateur » (творец) [2]. Tous deux se tournent vers le centre, tendant de longs rouleaux déployés et une plume à la main. Ce dernier détail, de même que la substitution de saint Joseph le Poète à saint Jean Damascène, apparaît ici pour la première fois. On se rappelle à cette occasion l'ange représenté près de la porte d'entrée des églises du XIVe siècle et des siècles suivants. Comme saint Joseph à Tirnovo, cet ange tient souvent le rouleau et la plume. Je crois que ce détail, d'apparence « réaliste », est une manifestation de plus de l'influence exercée par les modèles hellénistiques sur l'art du XIVe et du XVe siècle.

En mettant une plume dans la main de ces deux saints, l'artiste a dû suivre une ancienne tradition iconographique concernant les saints qui s'étaient illustrés par leurs écrits. Nous savons que, pour les évangélistes, l'ancien type [3] n'a jamais complètement disparu; par contre, les autres saints auteurs ne

1. Voy. les anges portant la Vierge dans un *Troparium et Sequentarium* de la bibliothèque de Bamberg (Ms. Ed. Vq, IXe-Xe s. : Olav Sinding, *Mariae Tod und Himmelfahrt*, pl. I); dans le *Par. lat.* 9448; dans le Par. lat. 17325 (Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, Paris, 1878, pl. 60, 61, 2); sur un ivoire de Darmstadt (*ibidem*, pl. 64). Cf. Sinding, *Mariae Tod und Himmelfahrt*, p. 80-1, 83. Voy. également le groupe des représentations de l'Ascension du Christ où Notre Seigneur est entraîné vers le ciel par deux anges qui lui tendent les bras : porte de Sainte-Sabine à Rome, etc. (E. Dewald, dans l'*Amer. Journal of Archeology*, 1915, XIX, p. 279 sq.). Voy. aussi l'ascension de l'âme de saint Étienne, sur un relief à Saint-Trophime d'Arles : Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, IX, pl. 1374.
2. C'est-à-dire, le « créateur de poésies », le « compositeur ». C'est exactement le sens du mot grec ποιητής. Cf. H. Weil, *Études sur l'antiquité grecque*, Paris, 1900, p. 237 sq.
3. Le portrait de l'auteur représenté au travail remonte, comme on le sait, à l'art hellénistique. Martial signale une édition de Virgile avec son portrait au frontispice : Martial, XIV, 186. Varron avait inséré dans ses ouvrages les portraits de sept cents personnages illustres. On puisa ensuite dans ce recueil iconographique. Voy. le portrait de Virgile, dans le ms. de la Vaticane (Visconti, *Iconographia romana*, IV, p. 277 sq.) et ceux des médecins dans le Dioscoride de Vienne (Diez, dans *Byz. Denkmäler*, III, pl. III, 1-2; Diehl, *Manuel*, p. 237-9). Voy. aussi la liste des portraits d'écrivains et de philosophes, dans les mosaïques romaines : *Dict. des antiquités*, *s. v.* « *musivum opus* », p. 2118, note 3, et les portraits analogues sur les sarcophages, *ibidem*, *s. v.* « *armarium* », p. 432, fig. 524.

sont pas représentés la plume à la main. Mais il ne faut pas perdre de vue que des images analogues à celles des évangélistes existaient aussi pour d'autres personnages. L'absence presque complète de manuscrits illustrés pour la période qui va du IVe au VIIe siècle ne nous permet pas de le vérifier sur les modèles mêmes, mais des copies postérieures, dans les miniatures orientales du IXe siècle (Par. gr. 923 et Ambr. 49-50) et dans les miniatures carolingiennes [1], présentent quelques exemples instructifs où saint Paul, saint Grégoire de Nazianze, saint Grégoire pape, saint Martin de Tours et d'autres apparaissent sous le même aspect que les évangélistes byzantins traditionnels. Ce rapprochement des images des saints représentés au moment où ils écrivent, dans la peinture balkanique tardive, avec des portraits d'auteurs hellénistiques, est fondé encore sur une autre observation. C'est dans les monuments des XIVe-XVe siècles qu'on voit se propager le sujet des Sources de Sagesse des pères de l'Église. Or, dans ces scènes, saint Basile, saint Grégoire, saint Jean Chrysostome, apparaissent devant leur table à écrire, la plume à la main. Cette forme indique indubitablement un modèle fort reculé, quoique les plus anciens monuments conservés ne dépassent pas le XIe siècle [2].

Dans les arcs qui servent au passage des trois nefs dans le narthex, se déploie une composition détaillée de l'Arbre de Jessé (pl. XLVIII). Une série de femmes est comprise dans le nombre des ancêtres du Christ. Comme les arcs n'offrent pas assez de place, une partie des personnages est placée sur le mur est du narthex, où ils forment comme une frise de bustes.

Les Arbres de Jessé n'apparaissent pas dans l'iconographie byzantine antérieure au XIVe siècle, et ce n'est que plus tard qu'ils deviennent plus fréquents. Or, en Occident, on en a des exemples de plusieurs siècles plus anciens [3] que les premières images de l'Arbre de Jessé en pays orthodoxes, à savoir certaines fresques serbes [4]. Faut-il conclure en faveur d'une influence occidentale sur l'art balkanique? Je ne le crois pas, puisque le thème est fondé sur le texte évangélique, et que la forme dérive des modèles antiques : une fois de plus, les peintres du XIVe siècle, en représentant des bustes de personnages dans un encadrement de branches entrelacées et de feuillages, font appel aux modèles de l'art chrétien hellénistique [5]. Déjà, pour expliquer les médaillons de Berende, nous les avions rapprochés des représentations analogues, à Baouît, à Sainte-Marie-Antique, à Saint-Pierre, à Saint-Paul-hors-les-murs et dans les autres basiliques de Rome [6].

A plus forte raison, ces derniers exemples, où des arbres aux branches très développées entourent des

1. Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. III, VIII, X, XVII, XXI, XXII, XXIV, XXXII, LVI, LVIII-LX, LXVIII-LXX, LXXII, etc. Cf. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, pl. 140 (image de saint Augustin, du temps de Grégoire le Grand, à la bibliothèque du Latran).

2. Rêdin, *Rukopisi s vizantijskimi miniatjurami*, dans le *Žurnal. Min. N. Pr.*, 1891, décembre, p. 307; Millet, *Mistra*, pl. 103, 2-4; Poganovo (voy. plus loin, chap. VIII).

3. Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, I, p. 17; Mâle, *L'art religieux en France au XIIIe siècle*, p. 198 sq.

4. Okunev, *Serbskija srednevêkovyja stênopisi*, p. 15.

5. On connaît une représentation de l'Arbre de Jessé dans les mosaïques de la basilique de Bethléem, exécutées au XIIe siècle, par des artistes grecs (De Vogüé, *Les églises de la Terre Sainte*, Paris, 1860, p. 64, 68; Diehl, *Manuel*, p 562). Toutefois, cette décoration ne peut nullement être comprise telle quelle dans le nombre des monuments byzantins du temps des Comnènes. D'une part, on y constate des éléments de la décoration primitive, plus ancienne (processions d'anges, rangée de médaillons sur les murs latéraux, ornementation); d'autre part, des emprunts à l'art occidental y sont également possibles. L'Arbre de Jessé de cette décoration ne doit donc pas être nécessairement considéré comme propre à l'art monumental byzantin du XIIe siècle.

6. Voy., plus haut, Berende, p. 252, note 2.

scènes et des figures de saints, peuvent-ils être rapprochés de l'iconographie de l'Arbre de Jessé. L'analogie est surtout frappante dans les Arbres de Jessé encore plus tardifs, comme par exemple à Arbanassi (église de la Nativité, XVIIe siècle, pl. LIII), et à Bačkovo (réfectoire, XVIIe siècle) : comme dans les mosaïques romaines que nous venons de mentionner, des scènes entières y prennent place entre les ramifications de l'arbre en feuilles d'acanthe.

Des personnages isolés remplissent le bas des piliers entre les arcs. C'est sur ces piliers qu'apparaît également l'ange « inscrivant ceux qui entrent et ceux qui sortent » (pl. XLV, b); il est en train d'écrire sur son rouleau (l'inscription a surtout cet intérêt qu'elle est bilingue, bulgare et grecque). L'archange Michel, debout, le glaive à la main et un dragon sous les pieds, est placé, comme ailleurs — par exemple, à Kovalevo, près de Novgorod — de façon à faire pendant à l'ange au rouleau.

Au-dessus des arcs qui servent de passages entre le narthex et les nefs de l'église, on voit quelques fragments insignifiants des scènes qui représentent les grands conciles de l'Église orientale (pl. XLVII). Les fragments *in situ* sont complétés par une série de copies à l'huile, grandeur de l'original, au Musée de Sofia, où l'on voit également l'original d'une de ces scènes, enlevé des murs de l'église, après la catastrophe qui emporta les autres représentations de la même série.

Il faut croire que tout le haut des murs du narthex était occupé par ces grandes scènes des sept conciles œcuméniques. L'iconographie en est à peu près analogue et remonte à de vieux modèles, tels que les miniatures du Ménologe de la Vaticane [1] et du Par. gr. 510 [2] et d'autres, plus anciens encore, qui nous échappent [3], mais dont nous pouvons nous faire une idée très précise.

On voit partout l'empereur (ou les empereurs) trônant au milieu du tableau, ou à l'une de ses extrémités; il préside la réunion des hiérarques, qui prennent place, à côté les uns des autres, sur un banc, près du basileus, ou sur deux bancs latéraux. Dans cette deuxième variante, le banc est légèrement courbé comme un *synthronon*. L'empereur est accompagné de quelques soldats avec des coiffures pittoresques et des hallebardes de formes compliquées. Enfin, à côté des membres du concile, un groupe de personnages debout représente les hérétiques; presque partout le hiérarque qui se trouve le plus rapproché de ce groupe tient un de ces hérétiques par la barbe. Saint Nicolas, par exemple, tient de cette façon Arius, dans la scène du premier concile de Nicée. On voit, d'après ce détail, que la représentation des conciles devait être considérée comme une manifestation dirigée contre les hérétiques. De longues inscriptions (de trois à cinq lignes), au-dessus de la scène, en indiquant le lieu et la date du concile, ainsi que l'hérésie condamnée, soulignent la destination didactique de ces scènes dans l'église de Tirnovo.

On sait que dans les décorations tardives, à partir du XIVe siècle, on place souvent la série des Conciles sur les murs du narthex [4]. Tirnovo entre dans ce groupe général; mais il n'est peut-être pas

1. *Il Menologio di Basilio II*, pl. 108; Diehl, *Manuel*, fig. 308.

2. Omont, *Facsimilés*, pl. L.

3. On sait que l'image du sixième concile se trouvait, au commencement du VIIIe siècle, à Constantinople, au Palais Impérial. Cf. *Liber Pontificalis*, éd. Duchesne, I, p. 391; Mansi, XII, p. 192; Diehl, *Manuel*, p. 366.

4. Curtea-din-Argeş (*Bul. Com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, fig. 294); églises serbes; Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 77, 3); Mont-Athos (Brockhaus, *Athos*, p. 279, 285, etc.; Diehl, *Manuel*, p. 850, 854); Arbanassi, en Bulgarie (église de la Nativité); monastère de Saint-Thérapon, en Russie (Diehl, *Manuel*, p. 838). Une miniature du Par. gr. 1242 (*ibidem*, fig. 432) représente le concile de 1351 en se servant de l'iconographie des conciles œcuméniques.

inutile de rappeler que nulle part la représentation des jugements des hérésies n'était mieux placée qu'en Bulgarie, à l'époque de notre peinture. On sait, en effet, que des sectes plus nombreuses que jamais se répandirent dans le pays surtout sous le règne d'Ivan-Alexandre et de ses successeurs ; on se rappelle la lutte de l'Église bulgare et du gouvernement contre ces hérésies, qui menaçaient parfois la paix et l'existence même du pays [1]. Entre autres mesures, des conciles furent réunis précisément à Tirnovo, sous la présidence du tsar Alexandre, à l'instar des grands conciles byzantins. C'est donc en liaison avec cette agitation, avec cette activité des autorités officielles de l'Église et de l'état bulgares, qu'ont été représentés peut-être, dans le narthex de l'église « patriarcale » de la capitale, les conciles dirigés contre les hérétiques.

Au point de vue de l'histoire de l'art, l'apparition des Conciles parmi les scènes d'une décoration murale nous ramène aux faits qui témoignent de la parenté de l'art balkanique tardif et des peintures pré-iconoclastes. En effet, les Conciles, qu'on ne voit jamais dans la peinture monumentale byzantine des XIe-XIIe siècles [2], avaient une place dans les décorations d'églises à l'époque antérieure aux Macédoniens : en 712 on représenta les Conciles dans le narthex de Saint-Pierre de Rome [3], et quelques décades plus tard les murs du narthex de l'église Saint-Pierre à Naples furent décorés des mêmes sujets [4]. Comme on le voit, non seulement le sujet des Conciles, mais aussi la place qu'on lui réserve (narthex) dans ces peintures du VIIIe siècle, annoncent les monuments balkaniques du XIVe siècle et des siècles suivants.

Notons, enfin, parmi les figures isolées au bas des murs, une très belle image de saint Christophe (pl. XV, c), avec l'Enfant Jésus sur l'épaule et le rameau traditionnel dans la main droite. L'iconographie de ce saint, représenté avec une tête d'homme, appartient à la tradition byzantine [5], et s'oppose, comme on le sait, au type iconographique qui attribue à saint Christophe une tête de chien. Ce deuxième type, adopté quelquefois par la peinture grecque tardive [6], doit sûrement son origine à des légendes asiatiques sur une race fabuleuse d'hommes-chiens [7].

D'autres personnages isolés, surtout des saints moines et anachorètes, peu intéressants pour l'iconographie, retiennent le regard par leurs attitudes, et par tout ce qu'il y a de théâtral dans leurs mouvements et dans l'arrangement des draperies (pl. XLIX).

1. Jireček, *Geschichte der Bulgaren*, p. 310 sq. ; Syrku, *K istorii ispravlenija knig v Bolgarii*, p. 263 sq. ; Radčenko, *Religioznoe i literaturnoe dviženie v Bolgarii*, p. 51 sq.

2. La seule exception serait la décoration de l'église de la Nativité à Bethléem, mais les conciles y sont représentés « par leurs noms et le résumé de leurs actes inscrits sous une arcade ». Voy. Diehl, *Manuel*, p. 562, fig. 267 ; De Vogüé, *Les églises de la Terre Sainte*, pl. II-IV.

3. *Liber Pontificalis*, éd. Duchesne, I, p. 391, 394, note 2 ; Hefele-Leclercq, *Histoire des conciles*, III, part. 1, Paris, 1909, p. 599, etc. Le texte du *Lib. Pontif.* nous apprend qu'une représentation du VIe concile œcuménique existait au VIIIe siècle à Constantinople.

4. *Monum. Germ. Hist.*, *Scriptores rerum ital. et langob.*, p. 426 ; Bertaux, *Italie méridionale*, p. 72. Nous nous proposons de consacrer une étude spéciale à l'iconographie des conciles.

5. Didron, *Guide*, p. 325 : « saint Christophe, jeune, imberbe ».

6. Deux icones au Musée de Sofia ; une peinture murale grecque du XVIIe siècle, dans l'église du *métochi* du monastère Bačkovo, à Stanimaka ; d'autres, en Grèce (Didron, *Guide*, p. 325, note 1). Pour l'iconographie du sujet, voy. l'article d'Alexandre N. Veselovskij, dans *Iz istorii romana i pověsti*, II, p. 452 sq.

7. Voy. le personnage à tête de chien qui revient dans plusieurs Pentecôtes arméniennes : Macler, *Miniatures arméniennes*, pl. XIX, fig. 43 ; pl. XXVI, fig. 60 ; pl. XXXIX, fig. 94. Ce personnage est un représentant des peuples accourus pour entendre la parole de l'Évangile.

C'est dans ces images surtout que se fait sentir la parenté de la décoration de Tirnovo avec celle de l'église Saint-Georges à Sofia. On reconnaît les mêmes recherches d'effets de contraste, de mouvements inattendus, de jeux de lignes compliqués et pittoresques. Mais on constate facilement, comme nous le disions au commencement de ce chapitre, que ce style « fleuri » n'a plus l'ardeur du style de Saint-Georges de Sofia. Les efforts de l'artiste n'entraînent personne. On sent la fatigue du pinceau, qui reste indifférent aux « emportements de la passion », copiés sur des cahiers de modèles deux fois centenaires.

On ne peut, d'autre part, négliger la ressemblance étroite qui unit ces représentations de saints moines et anachorètes aux peintures du même genre au Mont-Athos, spécialement à celles du réfectoire de Lavra. Elles représentent deux branches d'un seul et même art. On devrait même, peut-être, parler d'une influence plus ou moins directe du Mont-Athos sur l'art bulgare de cette époque [1].

Somme toute, la décoration de l'église Saints-Pierre-et-Paul peut être caractérisée de la manière suivante : c'est un exemple tardif de la peinture monumentale balkanique, telle qu'elle s'est constituée au XIVe siècle. De ses prototypes d'alors, elle a conservé, d'une part, le style byzantin, et, d'autre part, la fidélité aux motifs de l'ancien art hellénistique. L'abondance d'éléments empruntés à l'art hellénistique est tout à fait remarquable, sans pourtant permettre de déterminer exactement la date de la décoration [2]. Au contraire, la déformation et la sécheresse du style du XIVe siècle, qui, sans être grossières, se font sentir partout, nous obligent à reporter le monument à une date postérieure, mais non pas très éloignée. L'élément « athonite » semble corroborer cette hypothèse. La peinture a dû être exécutée au cours du XVe siècle, et plutôt vers la fin [3]. Il serait difficile de préciser davantage.

Fragments de peintures au monastère de Bačkovo.

L'église-ossuaire du monastère de Bačkovo, construite à la fin du XIe siècle et décorée vers le milieu du siècle suivant, contient quelques peintures du XIVe siècle.

1. Voy. le saint « athonite » de notre décoration, mentionné p. 276, et une scène de la vie monastique, à Dragalevci (voy. plus loin, le paragraphe consacré à cette église, au chap. VII). Tels sujets de la décoration de Tirnovo, comme les Conciles, l'Arbre de Jessé et, d'autre part, le style de nos peintures, rappellent également l'art monumental du Mont-Athos.

2. En effet, les éléments hellénistiques qui apparaissent dans les peintures monumentales du XIVe siècle, persistent dans les œuvres postérieures, jusqu'au XVIIIe siècle (ornementations typiques ; motifs antiques dans la Dormition, dans le Jugement Dernier ; rangées de médaillons sur les murs des nefs ; murs derrière les figures isolées, etc.).

3. Kondakov, qui pendant son séjour en Bulgarie avait pris connaissance de ces peintures, les attribuait au XVIe siècle ; M. Okunev les date de la même époque que moi. Par contre, les auteurs bulgares (Filov, *Ancien art bulgare*, p. 31 ; Protitch, *Guide à travers la Bulgarie*, p. 24) les placent au XIVe siècle (à l'exception de Kr. Mijatev, *Vodač za Narodnija Muzej*, p. 195 sq.), en se fondant sur le fait que les légendes qui accompagnent les peintures sont en langue bulgare, ce qui leur paraît impossible dans une œuvre du temps de la Turcocratie (l'Église bulgare à cette époque étant entre les mains du clergé grec, hostile aux lettres bulgares, les inscriptions devraient être en langue grecque). L'argument nous semble insuffisant. Dans la province bulgare, sinon à Tirnovo même, on continua, au XVe et au XVIe siècle, de se servir d'inscriptions slaves (v. chap. VII et VIII de cette étude). Quant à la forme linguistique de ces légendes, aux Saints-Pierre-et-Paul de Tirnovo, qui paraît archaïque pour les XVe-XVIe siècles, ainsi que l'orthographe de ces inscriptions, on ne saurait tabler sur une observation de ce genre en matière d'histoire de l'art, car les artistes copiaient leurs textes sur des « Guides » ou sur des manuscrits de date inconnue et très probablement antérieure à l'exécution de la peinture.

On se rappelle que cette église comprend deux nefs et deux narthex superposés. Le narthex du rez-de-chaussée s'ouvre du côté nord par deux arcs ; le vestibule de l'étage remplace tous les murs extérieurs par des piliers, réunis par une arcade. Or cet arrangement primitif n'est pas celui de l'église actuelle ; à une époque postérieure, toutes les arcades des deux étages (sauf celle du mur ouest de l'étage) ont été remplies par des murs, dont la bâtisse se distingue nettement de celle des piliers et des murs environnants.

Ces murs de remplissage portent, à l'intérieur, des peintures qui, elles aussi, diffèrent absolument des peintures du XIIe siècle qui les entourent. D'après leur style et leur facture, on les attribuerait volontiers au XIVe siècle, et une image du tsar bulgare Ivan-Alexandre, qui posséda le pays de Bačkovo entre 1344 et 1363, confirme cette attribution, tout en précisant la date à laquelle ont été transformés les murs de l'église, et exécutées les peintures qui nous occupent.

C'est donc au milieu du XIVe siècle que furent représentés les sujets suivants : le tsar Ivan-Alexandre, son patron saint Jean le Théologien, le saint empereur Constantin et la sainte impératrice Hélène (narthex de l'étage), les frères Pakourianos, fondateurs du monastère, ainsi que deux moines, Georges et Gabriel, « les deuxièmes fondateurs » (narthex du rez-de-chaussée) [1].

Cette liste des sujets montre bien qu'on avait l'intention, en ajoutant ces peintures à la décoration première de l'église, de représenter les donateurs du monastère, depuis l'origine. Analogue au programme des peintres serbes, qui peignaient dans la partie ouest de leurs églises les arbres généalogiques des rois ou la série des portraits des évêques qui avaient successivement occupé une chaire épiscopale [2], l'idée de l'artiste de Bačkovo fait penser au XIVe siècle, dont on connaît d'ailleurs l'esprit encyclopédique et la curiosité en matière d'histoire. On ne se trompera donc guère, — même sans connaître l'époque où vécurent les moines Georges et Gabriel, « les deuxièmes fondateurs », en admettant que, parmi les personnages représentés, c'est Ivan-Alexandre qui est le contemporain et l'inspirateur de l'œuvre. En outre, hormis les portraits, on ne représente, notons-le, que trois images de saints, à savoir Constantin et Hélène, protecteurs traditionnels des rois, et saint Jean, patron personnel du tsar bulgare. Ce n'est qu'Ivan-Alexandre ou les moines de son temps qui pouvaient faire exécuter un tel programme. Le fait ne laisse aucun doute parce que, après le règne de ce roi habile et énergique, le pays de Bačkovo tomba entre les mains des Grecs, qui le gardèrent jusqu'à l'invasion musulmane et dirigèrent le couvent lui-même jusqu'à la fin du XIXe siècle. Or jamais un tsar bulgare n'aurait été figuré dans une église grecque.

Ces peintures, chronologiquement les dernières dans la liste des œuvres qu'on a le droit d'attribuer à l'époque de l'indépendance bulgare, nous sont à bien des égards précieuses.

La langue grecque des inscriptions mérite tout d'abord notre attention, en témoignant de l'importance du courant byzantin dans la peinture du milieu du XIVe siècle en Bulgarie. Cette importance,

1. Ces images portent ou portaient des inscriptions grecques. Celle du portrait du tsar, aujourd'hui à peu près détruite, a été reconstituée par M. Ivanov (*Izvêstija B. A. D.*, II, 2, p. 213), de la façon suivante : ιω ἐν χω (τῷ θεῷ εὐσεβὴς βασιλεὺς καὶ αὐτοκράτωρ τῶν Βουλγάρων καὶ τῶν Ῥωμαίων Ἀλέξανδρος). Les noms des frères Pakourianos et des deux moines se lisent très bien : Γριγόριος σεβαστὸς κὲ δοῦλος χου Πακουριάνος ὁ μέγας δομέστικος κὲ κτήτορ. Ἀπάσις μάγιστρος ὁ ἀδελφὸς τοῦ κτήτορος. — Γεώργιος Γαβριὴλ ὁ δεύθερι κτίτορες.

2. Okunev, *Serbskija srednevêkovyja stênopisi*, p. 15-16, 27 (Arilje). Voy. plus haut, p. 299.

d'ailleurs, ne fait qu'illustrer d'un détail nouveau un fait bien connu. Jamais, on l'a déjà dit, la civilisation bulgare, en toutes ses manifestations, ne mit autant de zèle et d'obstination à s'inspirer de l'activité spirituelle, religieuse, littéraire, politique de Byzance, qu'au temps d'Ivan-Alexandre et de ses successeurs.

D'autre part, il est très instructif de comparer cette série de portraits, datés du milieu du XIVe siècle, aux portraits de Boiana, antérieurs d'un siècle. Vis-à-vis des quatre personnages de Boiana, qui tous ont leur vie individuelle, des expressions de visage différentes, des attitudes, des proportions, des gestes qui ne se répètent point, l'œuvre de Bačkovo montre une décadence saisissante.

Considérons, en effet, la tête d'Ivan-Alexandre : l'ovale aplati, démesurément large, est cerné d'un contour dur et foncé ; le nez, la bouche, les yeux, tous les traits du visage, indiqués d'une manière calligraphique, sont rapprochés les uns des autres, et soulignent la grandeur inexpressive des joues et du menton ; enfin, cheveux et barbe sont rendus d'une manière mesquine et schématique, à l'aide de nombreuses mèches parallèles, longues et fines. Somme toute, nous reconnaissons la facture des portraits de Zemen [1], auxquels on pourrait ajouter les images de Lesnovo [2], de Markov monastir [3], de Mateič [4], de Slimnicki monastir [5], en Macédoine et en Serbie, et un portrait à Mésembrie (voy. plus loin). Toutes ces têtes qui se ressemblent, et ne laissent apparaître aucune trace d'individualité, montrent, d'une manière plus explicite que n'importe quelle autre démonstration, l'indifférence des artistes balkaniques du XIVe siècle à l'égard de la représentation réaliste, le peu de souci qu'ils avaient de regarder la vie, même quand leurs peintures étaient censées représenter des personnages vivants, qu'ils connaissaient pourtant bien. *A fortiori*, dans les représentations traditionnelles, par exemple dans les scènes évangéliques, il serait vain de rechercher un élément naturaliste.

Les portraits de Bačkovo présentent d'autres détails d'un intérêt analogue. Ainsi les deux frères Pakourianos ont des têtes aussi identiques que deux épreuves d'un même négatif. Les portraits des deux moines, eux non plus, n'ont donné lieu à aucun effort pour varier, sinon individualiser les têtes, sans parler de la couleur des barbes, dont la forme reste la même. Il en est de même pour les vêtements. Quant à ceux d'Ivan-Alexandre, ils sont réguliers, c'est-à-dire conformes au cliché byzantin contemporain (voy. surtout le portrait de Jean Cantacuzène du Par. gr. 1242 [6]) : le tsar porte une dalmatique rouge, avec un col agrémenté de pierres précieuses, un *loros* et un *kamelaukion ;* il tient, suivant le rite, un sceptre surmonté d'une croix et un petit rouleau fermé. Comme sur les portraits d'empereurs byzantins des XIe, XIIe et XIVe siècles, une Vierge (quelquefois c'est le Christ), représentée en buste, dans un segment au-dessus du portrait, bénit le tsar de ses mains ouvertes, et deux petits anges soutiennent la couronne, posée sur sa tête [7].

Ces détails, qui indiquent la dépendance de ce portrait à l'égard des images analogues, ordinaires

1. Ivanov, dans les *Izvêstija B. A. D.*, III, 1, 1912, fig. 55, 56 ; *Vodač za Narodnija Muzej*, fig. 104.
2. Millet, *L'art serbe, Les églises*, fig. 12 ; *La Serbie glorieuse*, p. 31.
3. Phot. Okunev.
4. Millet, *L'art serbe, Les églises*, fig. 14.
5. Miljukov, *Macédoine occidentale*, pl. 19, b.
6. Diehl, *Manuel*, fig. 433.
7. Voy. le Psautier de Basile II (Diehl, *Manuel*, fig. 189). Dans le Psautier Barberini, le Christ, au-dessus des portraits impériaux, est représenté non pas en buste, mais assis sur le trône (*ibidem*, fig. 192).

dans l'art byzantin, montrent que la régularité du costume du tsar est due non à l'observation directe des vêtements d'apparat d'Ivan-Alexandre, mais à une fidèle copie des modèles grecs, — modèles qui ont dû également inspirer le peintre de Bačkovo, quand il eut l'idée d'entourer le portrait princier des images de Constantin, d'Hélène et de saint Jean. Par contre, dès qu'il manquait de modèles à suivre, il ne faisait aucun effort pour s'approcher de la vérité. Ainsi, il représenta les deux frères Pakourianos en habits identiques (tunique et manteau avec *tablion*), quoique un grand domestique et un *magistros* de la cour de Byzance eussent des vêtements de parade fort différents. Pour l'artiste de Boiana, c'était un travail intéressant de reproduire avec une fidélité minutieuse les particularités de chaque vêtement; pour le peintre de Bačkovo, une recherche de ce genre n'avait aucun attrait. Comme tous les décorateurs et les calligraphes de sa génération, il ne s'intéressait qu'à la forme et aux combinaisons de couleurs. Indifférent à l'exactitude des vêtements qu'il représentait, il se sentait par contre dans l'impossibilité de reproduire, l'un à côté de l'autre, deux habits de même couleur : il enlumina donc d'une certaine couleur le manteau d'un des Pakourianos et la tunique de l'autre, et peignit d'une autre nuance la tunique du premier et le manteau du second. Sans essayer de rendre plus ou moins naturellement les plis des draperies, il varia également, ici comme ailleurs, les motifs ornementaux qui décorent les différentes parties des vêtements. Il les parsema, enfin, d'une quantité exagérée de pierres précieuses et de perles. Tous ces procédés, en éloignant cet art du courant naturaliste de Boiana et des autres peintures du XIIIe siècle, le rapprochent du groupe des décorations fidèles à la tradition archaïque. La facture des visages, la manière de représenter les draperies, leurs ornementations, les vêtements surchargés de pierreries, enfin l'emploi constant du rouge et de l'ocre et de leurs variétés, sont autant de traits que Bačkovo a en commun avec Zemen et les monuments apparentés.

Mais d'un autre côté, nous l'avons vu, Bačkovo s'inspire aussi des modèles byzantins plus ou moins contemporains. C'est donc un rapprochement, sinon une fusion, de la peinture courante byzantine avec la tradition archaïque, que nous retrouvons à Bačkovo, au milieu du XIVe siècle, — une combinaison probablement analogue à celle qu'on observe à Markov monastir, en Macédoine, et qui se manifestera plusieurs fois en Bulgarie, au courant du XVe siècle.

Fragment de peinture à l'église Saint-Jean-près-de-la-mer, à Mésembrie.

Un autre exemple de peintures d'un style analogue à celui de Bačkovo se trouve à Mésembrie, au bord de la mer Noire. De sa décoration, qui devait dater du XIVe siècle, l'église Saint-Jean-près-de-la-mer, dans cette ville, conserve un fragment très important, quoique de dimension médiocre. Il représente le donateur de l'église, un vieillard avec une barbe ronde et les bras levés en prière [1]. Son visage très large, au nez court, aux sourcils arqués et surélevés, aux cheveux traités calligraphiquement, en séries de mèches étroites et parallèles, enfin la prédominance de contours épais et tranchants, tous ces traits nous font reconnaître une œuvre de l'école qui donna Bačkovo et touche à Zemen.

1. Reproduit dans nos *Matériaux pour l'archéologie du moyen âge en Bulgarie*, dans le *Godišnik na Narodnija Muzej* de Sofia pour l'année 1920, fig. 21. Voy. aussi A. Protitch, *Guide à travers la Bulgarie*, Sofia, 1923, fig. 100.

A part cette image du donateur, curieuse encore pour la forme du costume, identique à celui de Dejan, à Zemen (caftan rouge, avec des manches très courtes, et fermé sur la poitrine par une rangée verticale de petits boutons), seuls quelques fragments d'ornementation insignifiants se sont conservés. Malgré cet état lamentable de la décoration, elle nous permet de constater que la manière de peindre si spécifique de Zemen et des monuments apparentés, que nous retrouvons maintenant presque exclusivement au centre de la péninsule Balkanique, était répandue non seulement en Thrace (Bačkovo), mais jusqu'au bord de la mer Noire. On ne devra donc pas trop insister sur la provenance macédonienne de ce type de peinture de la Macédoine occidentale, surtout si l'on se souvient que tous les grands monastères du XIVe siècle en Thrace, qui s'élevaient précisément entre Bačkovo et Mésembrie (ceux de la « Paroria », ceux de Sliven et ceux des environs de Mésembrie), ont complètement disparu, et que nous établissons peut-être nos hypothèses sans connaître les faits capitaux. Au fond, l'art archaïsant du XIVe et du XVe siècle, qui dérive de modèles très anciens, aurait pu les trouver aussi bien dans la Macédoine centrale et méridionale que dans la Thrace méridionale; l'une comme l'autre ne perdirent guère la tradition de la culture et de l'art chrétiens, même à l'époque la plus éprouvée des VIIe-IXe siècles. Il serait pourtant fort curieux de connaître le vrai centre de diffusion de la peinture « archaïsante » tardive. Était-ce la Thrace macédonienne, avec Salonique et le Mont-Athos derrière elle? Ou la Macédoine occidentale d'Ochrida et de Prespa, patrie des plus anciens essais de peinture slave?

CHAPITRE VII

PEINTURES DU XV[e] SIÈCLE EN BULGARIE OCCIDENTALE

Toutes les peintures du xv[e] siècle, concentrées dans la partie occidentale de la Bulgarie, décorent de petites chapelles à nef unique, privées de toute valeur architecturale. L'époque de la domination turque se laisse facilement reconnaître à ce caractère : vus du dehors, les édifices religieux ne se distinguent en rien des plus humbles des édifices civils qui les entourent. Par contre, la décoration peinte, limitée à l'intérieur des églises, continue sans heurt les traditions de l'époque antérieure.

Sans doute, dans ces œuvres du xv[e] siècle, une certaine décadence de la technique se fait souvent sentir, mais on constate aussi une fidélité constante à la pratique picturale des générations précédentes. On voit réapparaître dans leurs différents aspects les formules de style et les types iconographiques byzantins qui, depuis plusieurs siècles, guidaient les artistes bulgares. En continuant cette tradition, les peintres du xv[e] siècle se trouvaient, en outre, entraînés par le courant de l'art byzantin qui cherchait à reproduire et imiter des sujets, figures ou motifs ornementaux d'origine hellénistique.

Quelquefois, seulement, les artistes semblent éviter les chemins jalonnés par les principaux monuments de l'art byzantin ou bulgaro-byzantin du xiv[e] siècle. Mais, là non plus, ils ne se séparent point de la tradition artistique, léguée par l'époque de l'indépendance du pays, car ils s'appuient visiblement sur les modèles de style archaïque, dans le genre des peintures de Zemen.

Ce courant archaïque a dû contribuer, de façon plus ou moins sensible, à former le style de toutes les œuvres du xv[e] siècle, même de celles qui d'une manière générale restent dans la voie des traditions byzantines du xiv[e] siècle. Cette sorte de fusion des deux conceptions stylistiques (dont l'une remonte à l'art pré-iconoclaste et l'autre à l'art byzantin des Comnènes), nous ne la constatons en Bulgarie qu'au xv[e] siècle, mais elle devait très probablement se manifester déjà un siècle auparavant, et précisément en Macédoine, où les décorations de Lesnovo et de Markov monastir peuvent, je crois, être citées comme exemples d'un type de transition analogue [1].

En un point pourtant, les décorations bulgares du xv[e] siècle s'éloignent sensiblement des œuvres plus anciennes : on y constate, pour la première fois, des emprunts indubitables à l'art italien de la haute Renaissance. Nous y trouverons en même temps une série de types iconographiques qui, dorénavant, et surtout au xvi[e] et au xvii[e] siècle, seront d'un emploi courant chez les artistes du Mont-Athos, et chez leurs continuateurs dans toute la péninsule. D'ailleurs, il est difficile d'admettre que

1. Les fragments des peintures du xiv[e] siècle, à Saint-Jean de Mésembrie et dans la chapelle sépulcrale de Bačkovo, nous ont fait prévoir cette fusion. Voy. p. 281 sq.

ces nouvelles formules se soient élaborées dans les humbles ateliers qui exécutaient la décoration de nos chapelles rustiques. Leur art reflète plutôt un mouvement artistique plus général et issu d'un grand centre de civilisation. Ce centre pourrait être le Mont-Athos : c'est du moins ce que suggère une curieuse décoration bulgare du xv[e] siècle.

Kalotino.

Le village de Kalotino est situé dans la vallée de la Nišava, à quelques centaines de mètres de la frontière serbe actuelle, entre les gares de Dragoman et de Caribrod, sur la ligne Sofia-Nich. Une toute petite église, qu'on trouve à l'entrée du village et dont la voûte est écroulée, mérite d'être mentionnée à cause des peintures qui couvrent les murs de sa nef unique et de son minuscule narthex. Ces peintures ont des points de ressemblance avec les monuments du style de Zemen, et c'est précisément ce qui en fait l'intérêt. Mais, d'autre part, elles se rapprochent assez des peintures de Dragalevci, et cette parenté, ainsi que la forme des lettres dans les inscriptions, semble nous donner des indications suffisantes pour dater le monument de la fin du xv[e] siècle.

Ce n'est nullement le choix des sujets qui retient l'attention ; il suit une tradition que nous rencontrons — à quelques variantes près — dans toutes les petites décorations bulgares, à commencer par Berende. Dans l'abside, c'est la Vierge aux bras déployés, avec l'image de l'Enfant dans un médaillon, sur sa poitrine (type πλατυτέρα) et les Évêques ; dans la niche de la prothèse, une Pietà. Des scènes évangéliques font le tour de la nef, en haut des murs : Nativité, Purification, Baptême, Entrée à Jérusalem, Cène, Trahison de Judas, Reniement de Pierre, Jugement de Pilate, Portement de croix, Crucifiement. Comme à Dragalevci, à Kremikovci [1] et dans certaines autres églises tardives en Bulgarie [2], plusieurs de ces scènes occupent le mur ouest, à côté de la Dormition, qui garde sa place habituelle, au-dessus de l'entrée. Au-dessous des scènes évangéliques court une zone de médaillons, avec des bustes de martyrs. Enfin le bas des murs est réservé aux représentations isolées de figures de saints, parmi lesquelles on voit une Déisis, une série de saints guerriers et sainte Marine, qui frappe un petit diable avec un marteau. A part la Dormition et les images de la rangée inférieure, toutes les peintures de la nef sont très mal conservées.

La décoration du narthex n'est pas en meilleur état. On y distingue pourtant quelques éléments du Jugement Dernier : un Pantocrator, représenté en buste, et flanqué de deux archanges, entourés de médaillons (pl. VI, a) ; au-dessus, une Hétimasie, portée par deux anges ; et enfin plusieurs groupes de saints qui avancent vers le Juge Suprême. A ces représentations, situées sur le mur est, viennent se joindre quelques scènes du mur sud : la zone habituelle avec les images des différents supplices de l'Enfer (une série de figures nues, dévorées par des serpents, brûlées par le feu, etc.) ; à côté de cette zone sur fond blanc, une autre montre Satan, montant la bête bicéphale, avec Judas sur ses genoux, le tout entouré des flammes de l'Enfer.

Le peintre de Kalotino ne sait pas ordonner ses sujets. Il en résulte que la série des épisodes du

1. Voy. plus loin.
2. Boboševo et Orlica (voy. plus loin); Sainte-Petka à Vidin.

Jugement Dernier s'entrecroise avec celle de la vie de saint Nicolas, représentée en dix scènes (naissance, école, consécration au diaconat et à l'épiscopat, les démons chassés de l'arbre, guérison d'un démoniaque, miracle en mer, apparition à Constantin, les condamnés à Andriake, mort). Enfin, en bas des murs, on trouve plusieurs saintes moniales et un groupe de portraits : un donateur, précédé de saint Nicolas, présente le modèle de l'église à la Vierge[1] ; derrière lui, s'alignent sa femme, un prêtre (l'Évangile à la main), une autre femme et quatre enfants qui tiennent des cierges allumés[2].

C'est l'iconographie de la Dormition, la forme et la facture des têtes, et les portraits des donateurs, qui retiendront notre attention dans cet ensemble.

Le type iconographique de la Dormition (pl. L, a) suit en général les modèles ordinaires, auxquels il ajoute les figures des poètes syriens, Jean Damascène et Cosmas de Jérusalem, connus à Bačkovo, Boiana et ailleurs dans les Balkans. Mais un détail s'écarte absolument de la tradition. En effet, saint Pierre est représenté à sa place habituelle, près de la tête de la Vierge; mais au lieu qu'il tienne l'encensoir et soit incliné au-dessus du lit, comme dans toutes les images de la Dormition, le peintre de Kalotino le met de face, les deux mains levées devant la poitrine, c'est-à-dire en *orans* à l'ancienne manière orientale.

Sans pouvoir indiquer d'autres exemples de cette iconographie, nous insistons sur le geste de l'apôtre, geste très rare dans la peinture byzantine, mais familier à l'ancien art oriental[3]. Il semble donc que Kalotino nous place devant un de ces archaïsmes qui nous ont frappés à Zemen. Le fait est d'autant plus vraisemblable que d'autres particularités de cette même Dormition font penser à des emprunts à la même tradition. C'est d'une part la couleur vert-émeraude du fond de la scène. Inusité chez les peintres byzantins et les décorateurs du XIVe siècle dans les Balkans, le fond vert vif connut un emploi fréquent à l'époque pré-iconoclaste[4], et ne se conserva plus tard que dans les arts industriels (émaux)[5] et dans la peinture décorative de l'Occident latin. A Kalotino comme à Berende, on dut reprendre une pratique vraiment très ancienne. Pour grouper les apôtres autour de la Vierge, le peintre ne sut faire autre chose que de serrer les personnages les uns contre les autres; pour montrer leur chagrin, il les inclina tous pareillement : on dirait la même marionnette répétée à plusieurs exemplaires ; enfin, il leur donna des têtes pareilles et qui frappent par leur visage trop large, leurs yeux ronds et noirs, placés sous des sourcils très arqués, et par leurs cheveux coupés court. Qu'on se souvienne de la caractéristique attribuée, dès le début de ce livre et dans le chapitre consacré à Zemen[6], aux groupes de figures et aux têtes de la peinture des VIIe-IXe siècles : elle convient également aux apôtres de Kalotino. Attitude de saint Pierre, fond vert, groupement des apôtres, ces trois particu-

1. Il est curieux que, sur un fragment d'inscription dans la nef, cette chapelle, petite et rustique, soit nommée « la grande » (велнка). L'amusante naïveté de cette inscription montre à quel point s'était réduit le monde connu des Bulgares à l'époque de la domination turque, et l'importance qu'on attachait à des constructions aussi médiocres.

2. Fragments d'inscriptions au-dessus du donateur : прнимн молен[не].... тебе стн....ктн[тор].... ѣ н ана подругн е[го] : « accepte la prière.... à toi saint....donateur... et Anne son épouse... ».

3. Voy. l'attitude de la Vierge dans les images d'origine palestinienne, comme l'Ascension, la Pentecôte. L'Annonciation du type oriental (voy. Zemen) prête quelquefois à la Vierge la même attitude, qui revient chez saint Alexis, à Berende (voy. p. 256).

4. Voy. plus haut, p. 37.

5. Voy. p. 268.

6. Voy. Introduction et p. 215-216.

larités de la Dormition en font un exemple important dans la série des archaïsmes de la peinture tardive bulgare. Nous sommes donc bien ici dans le courant représenté par le groupe de Zemen.

Les mêmes têtes, rondes et plates, avec de grands yeux larges et des sourcils relevés, des cheveux courts ou réunis en masses compactes, le tout accompagné d'un dessin sec de calligraphie, reparaissent dans toutes les images de Kalotino (pl. VI, a; L, a), sans excepter les portraits. Les visages des donateurs de cette décoration (fig. 38, 39) appartiennent tous au groupe de portraits représenté par ceux de Zemen, de Bačkovo, de Mésembrie, de Dragalevci et d'une série de monuments macédoniens et serbes[1]. Comme nous avons eu l'occasion de le dire à propos de Bačkovo, les portraits de ce groupe ne se soucient point de rendre les traits réels de leur modèle ; les artistes se contentent de reproduire une fois de plus le cliché dont ils se servaient pour la tête des images traditionnelles. Seule la forme de la barbe, qui varie de « portrait » à « portrait », apporte peut-être un élément iconique.



Fig. 38. — Kalotino. Portrait du donateur.

Les tendances de Zemen apparaissent à Kalotino dans un autre détail, non moins caractéristique. Les inscriptions qui accompagnent les effigies des donateurs[2] sont tracées sur des rectangles allongés. Comme à Zemen, ils se détachent en blanc sur le fond sombre de la peinture, évoquant le souvenir des *tituli* antiques[3].

Enfin les costumes des donateurs méritent une attention spéciale. Le père de famille (fig. 38) porte un kaftan à longues manches, qui enveloppe étroitement le corps et qu'une ceinture, cousue de plaquettes métalliques, serre à la taille. L'habit est complété par un manteau bleu, jeté sur les épaules. Comme on le voit, cet ensemble se rapproche beaucoup des vêtements de plusieurs donateurs balkaniques des XIVe-XVe siècles[4]. Un détail pourtant lui assigne une place à part : le kaftan présente cette particularité d'être mi-parti : une ligne verticale, qui passe au milieu de la poitrine, sépare le vêtement en deux, un côté rouge, l'autre blanc, parsemé de petits ronds, avec un dessin jaune[5]. Les manches sont également de couleurs différentes. C'est un de ces habits mi-partis qu'on porta dans les pays occidentaux jusqu'au XVIe siècle[6]. Aussi est-ce de l'Occident que devait le tenir le Bulgare qui commanda les peintures de Kalotino, car nous ne connaissons point de costumes analogues dans les pays de l'Orient byzantin, slave ou musulman. Peut-être

1. Voy. le paragraphe consacré aux peintures du XIVe siècle, à Bačkovo, p. 281 sq.

2. Voy. p. 288, note 2, et fig. 38.

3. Voy. p. 222-223.

4. Voy. la liste de quelques-uns d'entre eux, p. 283, notes 1-5.

5. Comparez ce type du tissu avec les étoffes des costumes à Zemen, à Lesnovo, à Treskavec, à Cozia : voy. pl. XXVIII, XXX, XXXII, de notre album ; Millet, *Art serbe*, fig. 12 ; Miljukov, *Macédoine occidentale*, pl. 19 a ; Iorga et Balş, *L'art roumain*, p. 41.

6. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, III, *Le costume*, Paris, 1916, p. 56, 57, 80, 88, etc.

cet habit venait-il de Moldavie ou de Valachie : au XIVe siècle les princes roumains revêtaient des habits occidentaux semblables [1], et, grâce à un portrait de Cozia [2], nous pouvons même constater l'emploi de ces tissus blancs, parsemés de cercles foncés, que nous venons de trouver à Kalotino.

Les deux femmes, à Kalotino (fig. 39), portent des sarafans, qui laissent passer les longues manches de la chemise blanche, décorées de quelques ornements. Ces manches pendent sur le dos, des deux côtés de la figure [3].



Fig. 39. — Kalotino. Portraits d'une dame et d'une petite fille.

Les costumes des petites filles répètent dans tous leurs détails les habits des grandes personnes, sauf la coiffure et les boucles d'oreilles. Ces boucles d'oreilles, chez les deux femmes, sont d'une grandeur démesurée [4]. Elles ont la forme d'un cercle en métal massif, orné de petites bulles, qui s'alignent, le long du bord inférieur. La mode des boucles d'oreilles de ce type et de cette dimension, passée dans la population villageoise, se perpétua en Bulgarie jusqu'aux temps modernes. Quant à la coiffure des deux femmes de Kalotino, elle ressemble à un immense « kokošnik » : c'est un cône tronqué renversé, au bord supérieur duquel est attaché un voile qui descend sur le dos de la femme. Si l'habit du donateur semble d'origine occidentale, ces coiffures reproduisent les προπολώματα ou les τυμπάνια [5] des impératrices et des dames de la cour byzantine, que l'on connaît d'après une miniature du Vat. gr. 1851 (XIVe siècle) [6] et qui se portèrent à Constantinople jusqu'à la fin de l'Empire [7]. Comme les chaussures rouges [8], cette coiffure, réservée, à Byzance, à un nombre limité de personnages attachés à la cour impériale, se répandit au XVe siècle jusque dans les villages du centre des Balkans [9].

Somme toute, Kalotino nous apparaît comme une œuvre rustique qui conserve des formules artistiques d'un archaïsme remarquable. A ce point de vue, des analogies concrètes et la tendance générale qui s'y affirme placent la peinture populaire représentée par Kalotino à côté des monuments du type de Zemen. Les costumes des portraits, où des habits occidentaux se juxtaposent à des formes byzantines, nous font penser une fois de plus à ce carrefour de cultures différentes qu'a été de tout temps la péninsule balkanique.

1. Curtea-din-Argeş, *Bull. com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, pl. 1, fig. 36-38. Iorga et Balş, *L'art roumain*, planche entre les p. 352 et 353.
2. Mircea l'Ancien et son fils Michel, fresque à Cozia : Iorga et Balş, *L'art roumain*, p. 41.
3. Voy., plus loin, les portraits des dames bulgares à Dragalevci et à Kremikovci, fig. 40, 43.
4. Voy. le même ornement chez la femme de Radivoj, sur le portrait de Kremikovci, fig. 43.
5. Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 126-8 ; Const. Porph., *Cerim.*, *app. ad lib.* I, p. 500 ; I, 41, p. 214 ; I, 50, p. 258, 259.
6. Miniature du Vat. gr. 1851 (Strzygowski, dans *Byz. Zeit.*, X, pl. VI, 1). Cf. Vat. gr. 752, fol. 162v, 449v (Tikkanen, *Psalterillustrationen im Mittelalter*, p. 139, fig. 133, 134).
7. Ces coiffures sont portées par Théodora, femme de Michel VIII et par Hélène, épouse de Manuel II : Du Cange, *Familiae augustae byzantinae*, Paris, 1680, p. 223, 241-3 ; *Glossarium med. et inf. lat.*, X, Niort, 1887, pl. VI, VII.
8. Voy. les portraits de Kremikovci, fig. 43.
9. A part Kalotino, voy. la coiffure d'Hélène, femme de Dušan, à Mateič et de Marie Lyverina, épouse du sévastocrator Oliver (Millet, *Art serbe*, fig. 13 et 14).

Dragalevci.

Le petit monastère dédié à la Vierge et situé sur la pente nord de la Vitoša [1], au-dessus du village de Dragalevci, fut fondé par le tsar Ivan-Alexandre, au milieu du XIVe siècle [2], et entra dans la série des couvents et ermitages qui valurent à la Vitoša le nom de « Petit Athos » [3]. Les édifices élevés sur l'ordre d'Ivan-Alexandre n'ont laissé aucune trace, rasés probablement lors de l'invasion turque à la fin du siècle même où le couvent fut fondé. Il ne nous est parvenu qu'une petite église à nef unique, qui date de 1476 [4], avec des peintures de la même époque et des siècles postérieurs, et quelques constructions civiles modernes d'une architecture toute rustique.

L'église de Dragalevci reprend la construction typique de l'époque de la domination turque, telle que nous l'avons vue à Kalotino. Elle comprend une nef peu élevée, voûtée en berceau, avec une petite abside semi-circulaire et un narthex minuscule, voûté de la même façon. La pauvreté de l'éclairage, réduit à deux fentes dans le mur sud et dans l'abside, ajoute un trait essentiel à la caractéristique des modestes chapelles de ce type. Enfin sa construction peu soignée et irrégulière la distingue également des édifices de l'époque antérieure. Pourtant, à Dragalevci, le constructeur a senti la nécessité de décorer les façades : il les a recouvertes d'un badigeon, sur lequel il fit représenter en peinture des rangées de briques et de pierres taillées. A cette modeste décoration extérieure, plus tard, on ajouta une frise de peinture en haut des murs latéraux (rangée de saints) [5] et des représentations religieuses sur tout le mur ouest. Enfin, aux temps modernes, on adossa au mur nord de l'église une chapelle dépourvue de tout élément artistique.

L'art rustique des peintures de cette église correspond très bien à la simplicité de la construction. Distinguons, d'ailleurs, plusieurs couches. Les murs du narthex conservent des peintures de 1476, dont on voit également des fragments sous un enduit plus récent, dans la nef de l'église. Les peintures postérieures de la nef, noircies et très endommagées, sont pour nous sans valeur ; par contre les fresques tardives, à la voûte du narthex et surtout sur le côté extérieur du mur ouest, méritent une attention spéciale. Enfin la série des saints, aux murs latéraux, doit être contemporaine de la deuxième décoration de la nef et ne présente pas de particularités curieuses.

1. Nom de la montagne (alt. 2291 m.) qui domine Sofia. C'est sur son versant nord surtout que se groupèrent les monastères.
2. K. Jireček, *Putuvanija po Blgarija*, Philippopoli, 1899, p. 19.
3. *Ibidem*, p. 19, note 39.
4. D'après une inscription, au-dessus de la porte d'entrée du narthex de l'église. La dédicace porte la date («...... l'église ... fut construite et peinte..... dans l'année S̄.Ц̄.П̄.Д̄, indiction Ф̄, sous le règne d'Izmael Mehmed Čelepie ») et les noms du fondateur et de sa famille (Radoslav Maver ou Movr, sa femme Vida, ses fils Nicolas le Grammairien et Stach).
5. C'est peut-être un système venu des pays transdanubiens. Voy. les peintures sur les murs extérieurs des églises en Moldavie et en Bucovine : Iorga et Balş, *L'art roumain*, p. 334, 397 (Voroneţ, Arborea). Une influence de l'art d'outre-Danube est très probable dans une peinture bulgare tardive, telle que la décoration des murs extérieurs de Dragalevci. On sait, en effet, que des peintres, venus de Roumanie, travaillaient au XVIIIe siècle à Arbanassi, près de Tirnovo. Leurs œuvres signées sont conservées (voy. une note dans *Izvestija B.A.D.*, IV, 1915, p. 255). D'autre part, un prince valaque, Jean Matthieu Bassarab, commanda en 1682 une décoration à Sainte-Petka de Vidin. Des fragments et la dédicace de cette œuvre subsistent (voy. notre compte rendu, dans le *Godišnik* du Musée de Sofia, pour l'année 1920, p. 133).

Une inscription bulgare, au-dessus de la porte d'entrée, nous apprend que les peintures primitives de l'église furent exécutées en 1476, sur l'ordre d'un certain Radoslav Movr, qui s'est fait représenter sur le mur voisin, le modèle de son église à la main et entouré de sa famille (fig. 40). L'œuvre décorative commandée en 1476 devait s'étendre à toutes les surfaces intérieures de l'édifice, mais dans l'état actuel nous ne pouvons juger que des peintures du narthex. Quelques fragments sous l'enduit postérieur, dans la nef, permettent seulement de constater la présence de plusieurs figures de saints guerriers.

Une grande partie de la décoration du narthex est consacrée aux différentes images qui font partie de la représentation du Jugement Dernier : 1° Le Christ, siégeant au milieu d'une auréole ronde, entouré de la Vierge et de saint Jean, de deux archanges en dalmatique et de plusieurs anges. On lit à côté : вьторое пришествие, « la deuxième Parousie ». Un fleuve de flammes sort des pieds du Christ et descend vers l'Enfer. 2° Deux anges volant portent l'Hétimasie, qui a la forme d'un fauteuil avec un dossier et des bras [1] ; Ève agenouillée prie devant le trône (la figure d'Adam a disparu). 3° Les apôtres occupent leur place habituelle, assis les uns à côté des autres, sur un banc très long. 4° L'ange « enroule le ciel » (pl. L, b), qui a la forme d'un long phylactère replié deux fois, avec les images du soleil, de la lune et des signes du Zodiaque (англь гнь виеть нбса : « l'ange du Seigneur roule les cieux »). 5° Quatre personnifications des vents accompagnent cette représentation ; visibles jusqu'aux genoux, ils se montrent sous leur aspect traditionnel : poitrine nue, bonnet phrygien ou couronne en tête, ailes déployées. Les inscriptions sont les suivantes : вѣтрь источни, сѣверь, югъ, вѣтрь ꙁападни (« vent oriental, nord, sud, vent occidental »). 6° Deux archanges, en dalmatique, éveillent les morts au son de leurs trompettes. Inscription : англь гань трубить вь моры ; ан[гль] гань трубить вь ꙁемли. (« l'ange du Seigneur fait résonner la trompette dans les mers » ; « l'ange du Seigneur fait résonner la trompette dans les terres »). La représentation de la Mer est détruite. La Terre est personnifiée par une femme ailée : assise de face sur un rocher, elle écarte les genoux et élève de ses bras tendus une écharpe rouge qui se gonfle au-dessus de sa tête. A côté, les morts sortent de leurs tombes et les monstres « rendent » leurs victimes. 7° La Vierge (en orante), le Bon Larron avec sa croix, Abraham et Isaac avec les âmes des bienheureux dans leur giron, Jacob qui fait le signe de bénédiction, se détachent sur le fond blanc, parsemé des vignes du Paradis, qu'un mur crénelé entoure de tous les côtés. Saint Pierre, suivi d'une foule de bienheureux, se rapproche du côté extérieur de la porte du Paradis : c'est un château fort dont un Chérubin garde l'entrée (pl. L, c). 8° Des groupes de saints de différentes catégories, moines, évêques, rois, prophètes, martyrs, et des saintes, nonnes et martyres, se dirigent à la file vers le Juge Suprême. 9° Le dallage actuel de l'église, un peu surélevé, empêche de voir toute la représentation de l'Enfer. On ne distingue que quelques rectangles avec des crânes isolés et l'inscription : клеветникы (« les calomniateurs »), au-dessus d'une image effacée sur un fond blanc.

La majeure partie de ces images ne présentent pas de particularités iconographiques, et suivent la tradition byzantine que nous connaissons en Bulgarie depuis le XIIe siècle (voy. Bačkovo). Quelques autres éléments, quoique absents de Bačkovo, font partie de certaines représentations byzantines du

1. Ce détail n'est typique que pour les Hétimasies tardives. Le « Trône céleste » a la forme d'un simple banc, dans les représentations byzantines antérieures au XIVe siècle.

XIe et du XIIe siècle : c'est le cas du chérubin devant la porte du Paradis, d'Isaac et de Jacob à côté d'Abraham. Le nombre et le choix des χοροί des saints diffèrent de monument à monument, — à ce point de vue encore Dragalevci ne contient donc rien de nouveau.

Par contre, les grandes figures d'archanges qui montent la garde autour du Christ sont plus curieuses. Elles caractérisent ces images du Jugement Dernier, à partir du XVe siècle ; elles manquent ordinairement dans les décorations byzantines de l'époque antérieure.

Or, Dragalevci se place entre ces images très anciennes et les œuvres qui lui sont contemporaines : les archanges de notre monument se détachent, non pas sur le rouleau du ciel déployé, comme dans les peintures tardives [1], mais simplement sur le fond du mur, tout comme à Torcello et à Spas-Nereditsa, ces rares monuments du XIIe siècle qui, exceptionnellement, introduisent les figures des archanges dans leur Jugement Dernier. Dragalevci peut donc servir d'exemple de transition certifiant l'origine byzantine de ce motif iconographique tardif [2].

Une particularité d'un autre genre attire notre attention sur la scène du Paradis et sur l'ange enroulant le ciel. Comme on l'a vu, la Vierge, le Larron et les Patriarches siègent au milieu du jardin paradisiaque, entouré d'un mur crénelé. Ce mur passe au-dessus de ces personnages, descend des deux côtés et se referme enfin au-dessous des figures, par une paroi horizontale qui dissimule la partie inférieure de la scène. Aucun monument byzantin des XIe-XIIe siècles ne représente de cette façon les murs du Paradis. Quelquefois, comme à Bačkovo, les artistes omettent totalement l'enceinte, ailleurs ils figurent seulement la porte monumentale gardée par le chérubin, mais jamais on ne retrouve cette paroi horizontale qui passe sous la scène.

Par contre, dans les décorations tardives, à partir du XIVe siècle, cette manière de représenter l'enceinte du Paradis se fait très fréquente. D'où vient ce motif ? Nous pouvons, avec assurance, en indiquer la source dans l'art pré-iconoclaste. En effet, dans les images qui représentent une ville, un jardin, un monastère et quelquefois un édifice, à l'intérieur duquel se passe la scène, l'art chrétien de tradition hellénistique a soin d'entourer cette scène d'une enceinte analogue à celle de Dragalevci [3]. Souvent le mur le plus rapproché du spectateur, et qui est figuré au bas de la scène, dissimule, comme

1. A Sainte-Petka et à Saint-Pantéléimon, à Vidin ; au mon. Saint-Nicolas dit « Planički », non loin de Tsaribrod ; à Kremikovci (pl. LVI, a), ce même rouleau du ciel sert de fond à l'image de l'Hétimasie.

2. Il semble même que la disposition qui montre deux, quatre ou six archanges des deux côtés du Christ-Juge soit bien plus ancienne encore. Ces figures appartiennent vraisemblablement à l'iconographie primitive du Jugement Dernier, conçue sur le modèle des scènes d'un jugement dans l'art païen. Il en est de même des autres images analogues de l'illustration de la Bible et de l'Évangile (Jugements de Salomon, de Pilate), et des représentations dites du *Magnificat*. Or, dans l'art antique, le juge est accompagné des gardes du corps qui se tiennent des deux côtés du trône. Les Jugements de Pilate, de Salomon, conservent ces figures. Les *Magnificat* remplacent les soldats par des archanges, qui occupent exactement les mêmes places, des deux côtés du Seigneur trônant. L'iconographie du Jugement Dernier a dû suivre la même voie, quoiqu'il ne nous soit permis d'en juger que d'après des monuments plus tardifs et ayant subi des transformations iconographiques assez sensibles. Nous entrevoyons toutefois la trace du schéma primitif dans une série d'œuvres, depuis le IXe et jusqu'au XIVe siècle. En nous proposant de consacrer une étude spéciale à l'iconographie des Jugements, nous ne faisons en attendant que signaler le motif des archanges dans les Jugements Derniers balkaniques, comme l'un des nombreux éléments empruntés par l'art des XIVe-XVe siècles à la tradition antique.

3. Voy. la Genèse de Vienne, le Josué et le Cosmas Indicopleustès du Vatican, le Vat. Reg. I, le Pentateuque Ashburnham, et les survivances de cette iconographie dans le Par. gr. 923, fol. 68v, 246, 282v, 299v, 301, 307 ; l'Ambros. 49-50, fol. 664 ; sur le reliquaire du *Sancta Sanctorum* (H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Fribourg, 1908, fig. 45, 97) ; sur une mosaïque à Sainte-Praxède de Rome (Garrucci, *Storia*, pl. 285).

dans notre monument, une partie des personnages et des objets qu'on doit se représenter à l'intérieur de l'enclos. Des images du Jugement Dernier se trouvent parmi les représentations anciennes de ce type de composition [1]. Il eut un très grand succès en Europe occidentale pendant tout le moyen âge [2] : par contre, l'art byzantin l'élimina systématiquement. Toujours à la recherche d'une composition harmonieuse, claire et solennelle, les artistes byzantins étaient certainement gênés par l'aspect irrégulier et confus de ces scènes entourées de murs. On les voit substituer à cette enceinte une architecture de fond, devant laquelle se placent les personnages de la scène [3]. L'image de caractère naturaliste se trouve ainsi remplacée par une indication symbolique : en considérant la scène devant un édifice, on doit se la représenter à l'intérieur. Quelquefois même le symbolisme est plus prononcé encore : dans le Jugement Dernier, comme nous venons de le rappeler, l'enceinte du Paradis est figurée par une seule porte monumentale [4], et les sujets paradisiaques prennent place sur les côtés de cette porte, sans autre indication de l'intérieur.

Dragalevci ne suit point cette tradition byzantine, mais — d'accord avec plusieurs monuments de l'époque [5] — reprend le type de l'art pré-iconoclaste, avec sa conception hellénistique [6] de l'« intérieur ».

D'autres représentations révèlent également des emprunts à l'art antique, qu'on ne trouve guère

1. Voy. le Paradis de la mosaïque de Sainte-Praxède (Garrucci, *Storia*, pl. 285), et des miniatures : Par gr. 923, fol. 68v ; Ambros. 49-50, fol. 664 ; Bible de Farfa (I. Pijoan, *Les miniatures de l'octateuch à les biblies romaniques catalanes*, Barcelone, *Inst. d'Estudis Catalans*, *Anuari MCMXI-XII*, vol. IV, fig. 11) ; *Liber Vitae*, du New Minster, Winchester (Eric G. Millar, *La miniature anglaise du Xe au XIIIe siècle*, Paris, 1923, pl. 25, b).

2. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, vol. I, pl. XXI, fig. 45 ; pl. LI, fig. 116 a ; pl. LIII, fig. 120 ; pl. LX, fig. 142 ; vol. II, pl. I ; pl. XXVIII, fig. 85 ; pl. XXXI, fig. 102 ; pl. XXXII, fig. 103 ; pl. XXXIV, fig. 104 a ; pl. LI, fig. 173 e. Graeven, *Elfenbeinwerke*, I, pl. 65. Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. II, L, CXXII, CXXVIII, CXXXVII. Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 28, 41. Kraus, *Codex Egberti*, pl. 53. Clemen, *Romanische Wandmalereien*, pl. 8, 9, 13, 19. H. Martin, *La miniature française du XIIIe au XVe siècle*, Paris, 1923, fig. XXXVI. Millar, *La miniature anglaise du Xe au XIIIe siècle*, pl. 23 ; 25, b ; 33 b. Venturi, *Storia*, fig. 542, 632. On retrouve ce schéma encore chez Fra Angelico, dans la Pentecôte du retable, au musée de San Marco, à Florence.

3. L'iconographie de l'Incrédulité de Thomas présente de bons exemples de cette transformation. L'image primitive a dû représenter les figures à l'intérieur d'un édifice, dont les murs entouraient le Christ et les apôtres ; la porte d'entrée se trouvait au premier plan, les personnages se montraient au-dessus d'elle. Les monuments du haut moyen âge latin se servent de cette iconographie, comme, par exemple, le reliquaire en argent du *Sancta Sanctorum*, plusieurs ivoires (Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, I, fig. 45, 116 a ; II, fig. 103, 173 e), une miniature de l'*Exultet* de Troia (*Le Miniature nei rotoli dell'Exultet*, pl. 3), une peinture murale rhénane (Clemen, *Romanische Wandmalereien*, pl. 9), etc. Les Orientaux restent également fidèles au type ancien : une miniature, dans le manuscrit syriaque Brit. Mus. addit. 7169, fol. 13, montre le mur avec la porte au-dessous des personnages (Millet, *Évangile*, fig. 634). La ligne du sol, tracée aux pieds des figures et plus haut que le mur, indique que le copiste du XIIe siècle suivait un ancien modèle, dont il ne saisissait plus le sens. — En opposition à ces images latines et orientales, les œuvres byzantines font passer la porte dans le mur du fond, derrière les personnages, et laissent tomber le mur de devant.

4. Voy. des monuments du XIe et du XIIe siècle : la miniature du Par. gr. 74 (Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 100), la mosaïque de Torcello, fresques de Saint-Cyrille à Kiev, de Saint-Démétrios à Vladimir.

5. Kremikovci, Boboševo, Saint-Pantéléimon à Vidin, Bačkovo-réfectoire, etc.. Une image semblable se trouve au réfectoire de Dionysiou : Brockhaus, *Athos*, pl. 10 (peu nette).

6. Le motif apparaît, non seulement dans les monuments de l'art chrétien pré-iconoclaste mentionnés note 3 de la p. 293 et note 1 de cette page, mais aussi dans les œuvres païennes, à une époque antérieure. Voy., par exemple, les reliefs de la colonne de Trajan (C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule*, II, Berlin, 1900, pl. XCI, XCII, XCIV, CIII, CVIII) et une illustration de l'Énéide (IX, 234), dans le Vat. lat. 3225 (Venturi, *Storia*, I, p. 324, fig. 129; *Codices e Vaticanis selecti*, I, *Fragmenta et picturae vergiliana codicis 3225*, Rome, 1899, pl. 73v).

dans les peintures byzantines de l'époque précédente. L'image de l'ange qui « enroule le ciel » nous en fournit un exemple (pl. L, b). Les peintres byzantins des XIe-XIIe siècles représentent le rouleau céleste parsemé d'étoiles, auxquelles on ajoute parfois le soleil et la lune. Loin de se contenter de ce schéma trop abstrait, l'artiste de Dragalevci remplit son ciel d'une foule d'images dont l'origine antique n'a pas besoin d'être démontrée. On y voit deux beaux profils, l'un rouge, l'autre bleu, entourés d'un demi-cercle et de longs rayons : le Soleil et la Lune. Viennent ensuite les douze signes du Zodiaque, accompagnés d'inscriptions : львъ, скорп[іон], козерог (lion, scorpion, capricorne). Enfin, trois symboles de comètes complètent cet ensemble astronomique (inscription : Хометь « comète »), qui dans tous les détails iconographiques suit fidèlement les formules antiques [1].

D'autre part, les quatre vents soufflent dans des buccins. Les Byzantins ne les font pas apparaître dans les Jugements Derniers des XIe-XIIe siècles. Il s'agit donc d'un nouvel emprunt des artistes du XIVe et du XVe siècle [2] à la peinture de tradition antique, quand on voit, à Dragalevci, des personnages ailés et demi-nus, coiffés de bonnets phrygiens ou de chapeaux ronds avec des bandelettes et portant des περιζώματα autour des hanches [3]. Comme dans l'art antique, ces figures allégoriques ne sont représentées que jusqu'au bord inférieur de ce voile [4], le reste du corps étant dissimulé par les nuages, que l'artiste de Dragalevci n'a d'ailleurs point indiqués. Le vent du nord, conformément à la tradition, se distingue des autres par son âge, — c'est un vieillard aux cheveux gris et à la barbe blanche [5]. A Dragalevci, les inscriptions qui accompagnent ces figures n'indiquent que les points cardinaux : « vent oriental », « nord », etc., mais à Kremikovci [6] et dans une petite église sur les sommets du Rhodope, au monastère aujourd'hui désert de Kuklen, un fragment du Jugement Dernier, qui doit dater du XVe siècle, montre les quatre vents, avec leurs noms anciens [7].

Comme dans les églises du Lom, et à Berende, à Boboševo, à Tirnovo, on est frappé de retrouver,

1. Voy. les images des signes du Zodiaque dans l'art antique, d'après le Ptolémée de la Vaticane (Vat. gr. 1291) et d'autres manuscrits copiés sur des modèles hellénistiques (Par. n. acq. lat. 1614 ; Dresdensis 183 ; etc.), ainsi que d'après les *planetaria* antiques : Georg Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlin, 1898, *passim*, surtout p. 57 sq., fig. 60, 61, pl. VII; Fr. Cumont, dans *R.A.*, 1916, I, p. 11 sq. *Dictionnaire des antiquités*, s. v. « *Zodiacus* », fig. 7588 sq.

2. Les personnifications des vents apparaissent, dans les monuments byzantins, à côté des autres figures empruntées à l'art antique, par exemple, dans le Par. gr. 134 (fol. 24v, 78v). Elles ne sont introduites dans les Jugements Derniers qu'à partir du XIIIe siècle (Par. gr. 550 daté de 1262 : cf. Kondakov, *Histoire de l'art byz.*, II, p. 95). En Occident, par contre, les vents figurent dans la même scène, depuis l'époque carolingienne (Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. CLVIII ; Leidinger, *Miniaturen*, V, pl. 37 ; Georg Voss, *Das Iüngste Gericht*, Leipzig, 1884, p. 40).

3. Sur l'iconographie des vents dans l'art antique, voy. Steinmetz, *Windgötter*, dans *Iahrbuch. d. k. deutsch. arch. Inst.*, 25, 1910, surtout p. 36 sq. (sarcophages, mosaïques, miniatures et peintures murales). Cf. *Athen. Mittheil.*, VII, 1882, pl. II ; K. Woermann, *Die antiken Odysseelandschaften*, pl. I ; *Codices e Vaticanis selecti*, I, *Fragmenta et picturae vergiliana codicis 3225*, pl. XVII). *Dictionnaire des antiquités*, s. v. « *Venti* », p. 719 sq.

4. Les vents sont représentés surtout en buste, en tant que personnifications des forces de la nature. Cf. Steinmetz, *Windgötter*, p. 36, 39, etc.

5. On chercha à donner à Borée un aspect sauvage et farouche, dès le Ve siècle avant notre ère : voy. les vases attiques de cette époque, *Dictionnaire des antiquités*, s. v. « *Venti* », fig. 7379, 7380. *Ibidem*, p. 720, une liste des monuments analogues. Cf. Lucien, *Tim.*, 54.

6. Voy. plus loin.

7. Voy. les mêmes inscriptions dans Pokrovskij, *Jugement Dernier*, p. 304 ; Didron, *Guide*, p. 266-7. L'intérêt que l'art balkanique des XVe et XVIe siècles montre à l'égard des sujets astronomiques doit être mis en rapport avec le succès des sciences astrologiques dans les pays slaves, à la même époque. Cf. Radčenko, *Religioznoe i literaturnoe dviženie v Bolgarii v epochu pered tureckim zavoevaniem*, p. 198-9, 202. *Pravoslavnyj Sobesědnik*, II, 1862, p. 179, 185-7.

dans les chapelles rustiques, des reflets de l'art hellénistique ; ils se révèlent sous les formes les plus différentes, soulignant, par cette diversité même, la vitalité de l'élément antique dans l'art balkanique tardif.

Dragalevci ne s'écarte pas non plus des tendances essentielles de cet art en représentant, à côté des sujets tirés de la tradition antique, des compositions théologiques. Les unes, comme le Christ Emmanuel, aux bras étendus, et la Vierge avec l'Enfant entourés d'une auréole ovale, occupent les places d'honneur, au-dessus de la porte d'entrée et du passage conduisant dans la nef. Leur iconographie, comme leur disposition sur les murs, donnent à chacune de ces images la valeur d'une icone qui invite à l'adoration. Les autres, — l'Hospitalité d'Abraham et le Sacrifice d'Isaac, — représentées sur le mur ouest, appartiennent aux scènes destinées à montrer le parallélisme des deux Testaments.

Enfin l'importance du milieu monastique, dans l'élaboration et la propagation de l'art décoratif qui nous occupe, reçoit à Dragalevci une confirmation plus évidente qu'ailleurs. Au bas du mur nord, dans la rangée des figures isolées, on voit une haute montagne, à deux sommets ; sur ses pentes s'élèvent trois édifices, dont l'un est une église et les autres ont la forme de chapelles à nef unique (pl. II, a). Au premier plan, un moine, précédé d'un petit diable aux cheveux gris, marche vers la gauche. Tous deux portent sur l'épaule droite le bâton des pèlerins avec le bagage attaché à l'extrémité supérieure. Une inscription, placée entre les deux figures, explique le mouvement de tête du diable, qui se retourne vers le moine. En engageant l'anachorète à le suivre, le diable dit : « Va t'en dans le monde, l'abbé, pour prendre du bon temps et gagner de l'argent », нди авва вь мырь да насладаншнсе. н прıωбрѣщешн сребрьннкн.

Ainsi la scène représente un moine qui, tenté par le diable, quitte le monastère. On comprend alors le geste d'un petit ange qui pleure, la main contre sa joue, en survolant la montagne.

Ce qu'il y a de plus curieux dans cette scène, c'est que le peintre a précisé par une inscription le lieu où se passe l'action. Nous lisons en haut de l'image : « Sainte Montagne » (стаа гора). Certes, le monde orthodoxe du moyen âge a connu plusieurs « Saintes Montagnes [1] », appelées ainsi par la population de leurs environs, mais qui n'étaient connues dans les autres pays qu'avec une épithète spéciale. A Tirnovo, précisément, existait une montagne (avec un monastère) qui portait le nom de « sainte », mais les textes qui en parlent, nécessairement, complètent ce titre, ils disent : « la Sainte Montagne près de Tirnovo ». Or, on comprend bien la raison d'être des mots : « près de Tirnovo » ou « dans le faubourg de Tirnovo » [2], si l'on sait que, pour tous les Slaves, le nom de « Sainte Montagne » tout court (le Ἅγιον Ὄρος grec, la света гора, святая гора) désigne le Mont-Athos. Les moines athonites sont appelés « gens de la Sainte Montagne », leurs écrits, « les livres de la Sainte Montagne » (святогорцы, святогорскія книги etc.). On ne peut donc guère douter que la scène de Dragalevci, que nous venons d'expliquer, ne représente une histoire qui se passe au Mont-Athos. C'est, je crois, la plus

1. Voy. le mont que les Grecs appelaient Corypheos et qui, visible d'Antioche, domine les ruines de Séleucie. Aux XIIe et XIIIe siècles, en raison de ses monastères et ermitages, il fut nommé « Sainte Montagne » ou « Montagne Admirable ». Je dois ce renseignement à l'obligeance de M. Perdrizet.

2. P. Syrku, *K istorii ispravlenija knig v Bolgarii*, p. 144 ; *Glasnik*, IX, p. 253. Ailleurs (*Monacha Grigorija žitie prepodobnago Romila*, communiqué par P. A. Syrku, dans *Pamjatniki drevnej pismennosti i iskusstva*, CXXXVI, Saint-Pétersbourg, 1900, p. 5), le même lieu est appelé « Sainte-Montagne dans le faubourg (de Tirnovo) ».

ancienne image de la célèbre montagne et de ses monastères. Elle est d'ailleurs bien à sa place dans un couvent du « désert de la Vitoša », appelé aussi « le petit Athos ».

Ce nom par lui-même suffirait à nous persuader de l'influence athonite dans la vie religieuse des couvents de la Vitoša, fondés au XIVe siècle. Nous savons par ailleurs que des rapports très fréquents existaient entre la Bulgarie et l'Athos, entre les couvents bulgares et le centre du monachisme orthodoxe [1]. Dragalevci apporte la preuve que, dans cette branche particulière de l'activité religieuse qu'est la décoration picturale des églises, les Bulgares s'inspiraient également des sujets venus de l'Athos. C'est une simple scène, il est vrai, qui nous permet de tirer cette conclusion, mais il n'y a pas lieu de réduire l'importance de ce petit fait.

Non sans quelques hésitations, on attribuerait volontiers les peintures de la voûte du narthex à une date un peu postérieure, mais la différence d'âge ou de style entre ces images et celles des murs est certainement peu considérable. Certes, les peintures de la voûte sont moins habiles — cela pourrait d'ailleurs s'expliquer par la difficulté de travailler sur une surface sphérique — mais ces œuvres sont conçues dans une manière qui offre bien des points de ressemblance avec les autres monuments bulgares du XVe siècle.

Le sommet de la voûte est occupé par deux médaillons. L'un contient le buste du Christ, entouré des symboles des évangélistes et de quatre anges ; l'autre, une image de la Vierge orante, avec les « trônes » célestes (c'est-à-dire des roues ailées) tout autour du médaillon. Des deux côtés, sur deux rangs, s'alignent onze prophètes avec leurs rouleaux déployés et levés. Comme on le verra, ces sujets et leur disposition seront absolument les mêmes dans une décoration de la fin du XVe siècle, à Boboševo. C'est aussi la décoration typique de la voûte en berceau dans les chapelles à nef unique des XVIe et XVIIe siècles en Bulgarie.

La partie inférieure de la voûte est occupée par quatre scènes qui présentent un intérêt particulier. Tout en étant très rares, ces sujets sont curieusement caractéristiques de l'art décoratif de l'époque. On y voit le Christ dans le sarcophage, la Sainte Trinité, le Christ avec le Bon Larron au Paradis et les Saintes Femmes au Tombeau. Dans la pensée de l'artiste, ces quatre scènes n'en font qu'une, ou plutôt constituent un ensemble qui doit être considéré dans sa totalité.

Dans la scène où l'on voit le Christ assis et le Bon Larron qui s'approche de lui, sa croix sur l'épaule (ces deux figures sont entourées des murs du Paradis avec les plantes habituelles qui se détachent sur un fond blanc), on lit : « et dans le Paradis avec le Larron » (вь ран же сь разбойникωмь). A côté,

1. Vers 1235, sous Ivan Assen II, l'autorité des tsars bulgares s'étendait sur la Sainte-Montagne (cf. Veselovskij, *Bolgarskoe patriaršestvo pri Ivanê Assênê II*, dans *Žurnal Min. N. Pr.*, 238, p. 214-216, note 1). Dans un diplôme de Ivan Alexandre, délivré au monastère de Zographou, on trouve cette phrase : parmi les moines du Mont-Athos, « les premiers et les meilleurs étaient les Grecs et les Bulgares, et puis les Serbes, les Russes et les Géorgiens ; le couvent de Zographou est depuis longtemps soutenu par les tsars bulgares, orthodoxes, pieux et aimant le Christ ; le grand-père et l'aïeul de ma majesté royale l'ont doté et l'ont renforcé, tant chacun d'eux avait le désir d'éterniser sa mémoire, et ceci jusqu'à mon règne » (G. Iljinskij, *Gramoty bolgarskich carej*, dans *Drevnosti, Trudy slavjanskoj komissii Moskovskago Archeologičeskago Obščestva*, V, Moscou, 1911, p. 21-3). Tous les saints bulgares qui vivaient au XIVe siècle, et parmi lesquels il y a eu des patriarches de Tirnovo, comme Théodose et Euthyme, ont fait un séjour plus ou moins prolongé au Mont-Athos. C'est de là aussi que fut apportée en Bulgarie la doctrine des « Hésychastes », qui a eu tant de succès parmi les Bulgares (voy. *Monacha Grigorija žitie prepodobnago Romila* ; la vie de saint Théodose ; Syrku, *K istorii ispravlenija knig v Bolgarii*, p. 553-4 ; Pančenko, *Religioznoe i literaturnoe dviženie v Bolgarii*, p. 172-3, 248).

au-dessus du sarcophage, gardé par deux anges et un chérubin, où gît le Christ enveloppé dans un
linceul, se voit une autre inscription : « corporellement, dans le tombeau » (вь гробе пльтскі).

La troisième scène représente la Trinité : Dieu le Père, sous la figure de l'Ancien des Jours, et le
Christ, assis sur un banc, tous deux nimbés du nimbe crucifère ; le Saint-Esprit, en sa forme de colombe,
entre le Père et le Fils ; le tout entouré d'une auréole en forme d'étoile à huit branches. Cette image
ne saurait signifier que la Sainte Trinité, et nous pouvons être sûrs qu'elle était accompagnée des
mots : « et sur le trône tu as été, ô Christ, avec le Père et l'Esprit » (н на престолѣ былъ есн, Хрнсте, со
отцемъ н духомъ).

En effet, les deux inscriptions conservées sont tirées d'une prière récitée pendant les services de la
Semaine Sainte [1]. On les complétera par le troisième vers et, que nous venons d'indiquer, et qui s'applique
parfaitement à la représentation du Christ assis sur le trône céleste, à côté du Père et de l'Esprit Saint.

Ainsi les scènes de la voûte illustrent une prière. Elles contiennent cet élément des décorations
tardives que nous avions signalé à propos de Berende et qui, à Dragalevci, nous manquait dans les
images aux murs du narthex. Cet élément mystique et en rapport avec le service liturgique reçoit ici
un développement plus large et fait penser aux longues séries d'illustrations des prières qu'on trouve
dans les décorations du XVI[e] et du XVII[e] siècle. Notons enfin qu'à Dragalevci il se rapporte au thème
de la Mort et de la Résurrection, — thème analogue à celui du « Christ couché » de Berende et de
Boboševo [2]. Cette idée maitresse de la série des peintures de la voûte explique la présence de la
quatrième scène, car les Saintes Femmes au Tombeau figurent, comme on sait, l'image de la Résurrec-
tion.

Au point de vue iconographique, la scène la plus curieuse est celle du Christ au tombeau. Deux
anges et un chérubin s'y tiennent solennellement auprès du Christ étendu. Ce schéma, ainsi que l'ab-
sence de la Vierge et des autres personnages du Thrène, rapprochent cette représentation de la série
des ἐπιτάφιοι brodés [3] et des fresques de la prothèse [4], où le sens eucharistique prédomine. La
particularité de l'iconographie de Dragalevci est le sarcophage : il remplace la pierre d'onction qu'on
voit sur les ἐπιτάφιοι [5].

Passons à la peinture du mur extérieur ouest. Comme à Berende, la présence de cette peinture suppose
que, à l'époque où on l'exécutait, l'église de Dragalevci était prolongée vers l'ouest par une sorte
d'exonarthex en forme d'auvent, soutenu par des piliers de bois (voy. un perron de ce genre, à Poga-
novo). Les représentations peintes sur ce mur, qui donnait sur l'exonarthex, sont d'une époque posté-
rieure à la décoration du narthex. Sans parler des indications que peut nous fournir la différence des

1. Voici la prière *in extenso* : во гробѣ плотски, во адѣ же съ душею ıако богъ, въ раи же съ разбойникомъ, и на престолѣ былъ еси, Христе, со Отцемъ и Духомъ, вся исполнıаıай, неописанный.

2. Voy. chap. VI, p. 257 sq. et chap. VII, plus loin.

3. Voy. la liste des monuments et la bibliographie du sujet, dans Diehl, *Manuel*, p. 889-91 ; Millet, *Évangile*, p. 500,
notes 1-3. Il faudrait y joindre un bel ἐπιτάφιος, du XIV[e] ou du XV[e] siècle, au Trésor du mon. de Bačkovo (phot. du Musée
de Sofia). L'étroite ressemblance avec l'ἐπιτάφιος de 1437, au couvent de Neamţu (Iorga et Balş, *Art roumain*, p. 51-2, fig.
sur p. 53), indique probablement son origine moldave.

4. Voy. la liste des monuments, la bibliographie du sujet et l'étude du thème iconographique, dans Millet, *Évangile*,
p. 483 sq. Même sujet aux Saints-Pierre-et-Paul, à Tirnovo ; à Saint-Jean-Alitourgitos, à Mésembrie.

5. Millet, *Évangile*, p. 499-500.

styles, une inscription, placée sur une des peintures extérieures, montre clairement qu'il s'agit d'une œuvre à part. Nous nous rappelons, en effet, que les peintures du narthex furent exécutées sur l'ordre de Radoslav Movr. Or la décoration extérieure avait été commandée par un autre personnage, qui s'appelait Kraislav (on lit près de la figure de saint Mercure : « prière du serviteur de Dieu Kraislav », молба раба бжıаго краислава). On n'a malheureusement pas plus de renseignements sur ce personnage que sur Radoslav Movr.

Les peintures du mur extérieur sont curieuses à plus d'un égard. La niche au-dessus de la porte d'entrée est occupée par une représentation de la Vierge avec l'Enfant, entourée de quatre anges ; deux archanges, figurés jusqu'à la ceinture, s'inclinent des deux côtés. La partie principale du mur est réservée à trois grands tableaux qui portent les images des saints cavaliers, Georges, Démétrios et Mercure. Enfin, en bas, on voit Daniel dans la fosse aux lions et les Sept Adolescents (pl. LI, b).

La dernière de ces scènes est presque entièrement effacée. Daniel est représenté assis dans une caverne creusée dans le roc ; plusieurs lions l'entourent, sortant de l'intérieur de la caverne. C'est une iconographie que l'on connaît d'après la miniature du Ménologe de Basile II [1]. Elle est accompagnée, à Dragalevci, d'une inscription : « le prophète Daniel (jeté) dans l'abîme qui est plein de lions méchants », прорѡ[кь] даннл [вь] пропасть нже пльнү ꙁлнхь львѡвь.

Mais ce qu'il y a là de vraiment curieux, ce sont les images des cavaliers. Représentées à la place d'honneur, sur la façade principale de l'église, elles attestent l'importance du culte des saints cavaliers, dans la population bulgare, au moyen âge. Un exemple semblable se trouve sur la façade ouest de l'église du village Nedobrovsko (district de Nevrokop), décorée en 1614 [2]. D'autre part on a encore, pour prouver l'influence de ce culte sur l'art bulgare, les innombrables icones populaires, — anciennes et modernes, — où, à côté du sujet principal, apparaissent obligatoirement les images de Georges et Démétrios à cheval [3].

Cette iconographie des saints guerriers, comme on sait, n'est pas d'origine byzantine ; de tout temps les Byzantins préférèrent le type du guerrier debout ou assis sur un trône. Par contre, l'Orient chrétien, et surtout l'Égypte, avait une prédilection pour l'ancienne conception du héros équestre, dont on se servit pour représenter quantité de héros de la chrétienté, et même le Christ [4]. Sans aller aussi loin dans l'emploi du type iconographique en question, les artistes balkaniques s'attachèrent tout particulièrement à la manière orientale de représenter les saints guerriers. Tous les pays ont connu l'image de saint Georges à cheval, mais il est fort rare de trouver, hors de l'Égypte, de la Cappadoce et de l'Italie du sud, influencée par l'Orient chrétien, les images de saint Démétrios, de saint Mercure et des saints Théodores représentés en cavaliers. En adoptant cette iconographie, les artistes balkaniques ont fait preuve d'un attachement spécial à la source orientale.

L'artiste de Dragalevci s'est donné beaucoup de peine pour représenter ses trois cavaliers en con-

1. *Il Menologio di Basilio II*, pl. 252.

2. On y voit, en effet, représentés, en cavaliers, les deux Théodores, saint Georges et saint Démétrios.

3. Le Musée de Sofia en possède quelques pièces. Des exemples très nombreux se trouvent dans les églises du pays.

4. La bibliographie du sujet est très grande. Je me borne à citer les ouvrages les plus importants : J. Strzygowski, *Die koptische Reiterheilige und der heilige Georg*, dans *Zeitschrift für ägyptische Sprache*, 40, 1903 ; *Hellenistische und koptische Kunst*, p. 28 sq. ; Clédat, *Baouît*, pl. XXXIX, LIII, LXXVIII-IX ; Grüneisen, *Art copte* ; H. Grégoire, *Saints jumeaux et dieux cavaliers*, Paris, 1905.

servant des détails précis de la légende de chacun. Saint Georges perce de sa lance un dragon dont la queue porte trois têtes et duquel s'échappe une petite figure de diable cornu, aux cheveux gris. Le dragon est vaincu, et la princesse le tient attaché par une corde. Un lac rempli de poissons se voit derrière le cheval de saint Georges, tandis que, de l'autre côté, les parents de la princesse délivrée contemplent la scène des murs de la ville, laquelle a nom « Lasia » (градъ ласіа) [1].

On notera particulièrement la richesse des habits de tous les personnages, et la profusion de perles et de pierres précieuses sur les vêtements, détail cher à l'art chrétien oriental [2].

« Le Grand Démétrios », le « Général », comme le nomme l'inscription (велнкы димитріе дѹка), galope à droite, en frappant de sa lance un guerrier romain, couché sous les pieds du cheval (pl. II, b). Au point de vue iconographique, cette figure étendue sous le cheval est aussi ancienne que les images du héros-cavalier. C'est ainsi qu'on représentait les empereurs romains victorieux [3] et les saints d'Égypte et de Cappadoce [4]. Le saint balkanique qu'était Démétrios de Salonique ne fit qu'hériter de cette tradition antique [5]. On a voulu, pourtant, préciser le personnage du vaincu, et on choisit le tsar bulgare Kalojan, parce que, suivant la légende, c'est à l'intervention de saint Démétrios que Salonique dut l'échec du siège tenté par ce tsar, ainsi que sa mort subite sous les murs de la ville, en 1207. Quoiqu'on sache que la figure étendue sous les pieds du cheval de saint Démétrios doit toujours représenter le tsar bulgare, il est rare de voir son nom indiqué d'une manière précise, à côté de l'effigie peu individualisée d'un homme vêtu en guerrier romain, et d'autant plus curieux de retrouver ce nom sur la peinture de Dragalevci. On y lit : « car S[k]alojan », црь с[к]алоіань. Non seulement le peintre ne recula pas devant la tâche pénible de nommer l'un des héros de la cause nationale bulgare, représenté au moment du triomphe de l'ennemi et dans l'attitude humiliante du vaincu foulé par le vainqueur, mais il inscrivit son nom sous la forme péjorative de « Skalojan », — transcription du Σκυλοϊωάννης, c'est-à-dire « Chien de Jean », comme les Grecs appelèrent leur adversaire redouté [6].

1. Cette inscription se trouve à côté d'une autre qui signifie : « saint Georges, le porteur de la victoire », стьі геωргіе побѣдоносьць. La forme Lasia est une déformation de Lydda.

2. Nous reviendrons plus loin sur ce sujet, pour montrer — sur l'exemple précis des groupes de trois perles cousues sur l'étoffe — l'origine et l'expansion, dans l'iconographie chrétienne, de ces ornements somptueux.

3. Le cheval de la plus célèbre de ces statues, celle qui représente Marc Aurèle et se trouve au Capitole, foulait un barbare vaincu (voy. dernièrement Mâle, *L'art religieux en France au XIIe siècle*, p. 250 ; antérieurement, Gaston Paris, dans le *Journal des Savants*, oct. 1884). A défaut d'autres statues monumentales analogues, on notera les nombreuses statuettes qui figurent des cavaliers romains écrasant un barbare étendu sur le sol. Voy. Bienkowski, *Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst*, Vienne, 1908, fig. 118-120, 124, 125-139, 141-143, 144 a-d.

4. Strzygowski, dans *Zeitschrift für ägyptische Sprache*, 40, 1903, p. 49 sq. ; Clédat, *Baouît*, pl. LV, LVI ; Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XVI, XVII. — Pour les images cappadociennes, voy. les photographies de Jerphanion, aux Hautes-Études. La même iconographie revient sur les façades des églises romanes en France, appliquée à l'image dite de Constantin. Voy. les façades de Sargères (Charente-Inférieure), Châteauneuf (Charente), Melle (Deux-Sèvres), Partenay-le-Vieux (Charente), Saint-Étienne-le-Vieux, à Caen, etc. Phot. Mon. Histor., C 2493-4, 3691, 6518. L'abbé Arbellot, *Mémoire sur les statues équestres de Constantin, placées dans les églises de l'Ouest de la France*, Limoges-Paris, 1885. De Longuemar, *Étude sur les statues équestres qui décorent les tympans de quelques églises du Poitou*, dans *Bull. Monumental*, 20, p. 448 sq. (bibliographie importante). Mâle, *L'art religieux en France au XIIe siècle*, p. 249.

5. On sait d'ailleurs que, dans les premières rédactions de la légende, saint Démétrios n'est pas même soldat : Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris, 1909, p. 104 sq.

6. G. Acropolitae *Annales*, éd. Bonn, p. 26, 13 : ἦν γὰρ καὶ ἀληθῶς ὡς οὐδέποτε τῇ Ῥωμαίων τοσαῦτα παρά του ξυνέβη κακά, ὡς καὶ ὄνομα τεθῆναι τούτῳ ἐκ κυνὸς τὴν ἐπίκλησιν ἔχον. Σκυλοϊωάννης καὶ γὰρ ἐπεκλήθη τοῖς πᾶσι. Nicetas, *In Manuele*, VII, cité par Ducange, *Glossarium m. et inf. graec.*, s.v. σκυλή, σκύλος, p. 1402.

C'est vraiment un des cas les plus démonstratifs qu'on puisse trouver de la domination des modèles grecs dans la peinture bulgare de cette époque. L'artiste bulgare, fidèle à son modèle byzantin et peu soucieux des problèmes nationaux, copia le motif qu'il reçut de mains grecques et transcrivit le nom qu'il y trouva, sans reconnaître un des tsars les plus glorieux de son pays. Le régime turc seul devait expliquer cet étrange oubli du passé national chez les artistes bulgares.

Saint Mercure, lui aussi, écrase un ennemi vaincu, qui n'est autre, comme on sait, que Julien l'Apostat [1]. L'inscription au-dessus du saint nomme son adversaire une première fois : « saint Mercure vainquit l'empereur Julien » (стьі меркѹріе побѣдн цра іѹліана) ; une autre inscription, à côté de l'effigie de Julien, le nomme une seconde fois : « Julien l'Apostat Empereur » (іѹліань прѣстѹпннкь црь). Armé de flèches, il est assis sur un petit trône, sous les pieds du cheval galopant de Mercure. A la différence des deux autres cavaliers, saint Mercure porte un casque pointu oriental et tient dans sa main droite le yatagan recourbé des Musulmans.

Enfin, on notera un petit détail dans la représentation des étoffes dont tous les personnages des peintures du mur ouest sont vêtus : les groupes de trois points rapprochés qu'on voit semés sur toute la surface de certains vêtements. Ce motif apparaît dans les Balkans au XIIIe siècle, à Sopočani, en Serbie [2], au XIVe et plus tard, sur beaucoup de monuments décoratifs (en Bulgarie, dans une peinture du XIVe siècle au narthex de Boiana, et au XVe à Kremikovci et à Boboševo). Quoique peu important à première vue, ce détail mérite une attention spéciale, parce qu'il entre dans la série des emprunts faits par l'art balkanique du XIIIe et surtout des XIVe-XVe siècles aux modèles pré-iconoclastes. C'est dans les monuments coptes [3] que nous trouvons les premiers exemples de cet ornement persan [4] qui représente des perles cousues sur le vêtement. De là il passe en Occident, où on le retrouve dans les miniatures mérovingiennes [5], irlandaises [6], carolingiennes [7], ottoniennes [8] et romanes [9]. Comme en beaucoup d'autres cas, dont nous avons pu indiquer quelques-uns (à Dragalevci, comme à Berende, Zemen, Ljutibrod, Boboševo, Tirnovo, etc.), l'art balkanique montre une prédilection pour des formules qu'il doit à cette même source orientale de l'époque pré-iconoclaste, à laquelle puisèrent les artistes latins du haut moyen âge.

1. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, p. 96 sq.

2. Je dois ce renseignement à M. Okunev.

3. Clédat, *Baouît*, pl. CI, CIV.

4. Voy. une étoffe ornée de perles, sur un relief de Takh-é-Bostân (Flandin et Coste, *Voyage en Perse, Planches*, I, pl. 9). Le modelé de ces ornements, et les plis qui prennent naissance sous chacune des perles, montrent qu'il s'agit là de perles véritables, cousues sur étoffe. Comme dans les peintures chrétiennes, les perles y sont réunies en groupes de trois.

5. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, III, pl. 168-173, 205 a, 211 ; IV, pl. 268, 269, 282, 283.

6. Westwood, *Facs-similes*, pl. 1, 8, 10, 11, 22, 28. *The Book of Kells described by* Sir Edward Sullivan, Londres, 1914, pl. II, V-VII.

7. Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. XXX, XLV, XLVII, XLVIII, LI, LXXXIII, CXV, CXXIII, CXXV, CXXVIII, CXXXI, CXXXIII, CXLVI.

8. Woltmann-Woermann, *Die Malerei des Mittelalters*, p. 54, fig. 131 (Év. de Meschede, à Darmstadt).

9. Straub-Keller, *Hortus Deliciarum*, pl. V *bis*, XV *ter*, XXIX *quater*, XXXII, etc. Peintures murales à Saint-Savin, à Saint-Gilles, à Montoire (Loir-et-Cher) (Woltmann-Woermann, *Die Malerei des Mittelalters*, fig. 183, 186). Miniatures italiennes au Museo Civico de Bologne et au Musée San Marco, à Florence (Phot. de l'Institut historique prussien, nos 2136, 2153, 5003-5, 5007, 5009, 5011, communiquées par M. Haseloff à la Collection des Hautes-Études) ; miniatures allemandes (Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule*, pl. XIII, XXVII, XXIX, XLIII) ; miniatures anglaises (Millar, *Miniature anglaise*, pl. 63, b ; 65, a ; 84, a et b ; 86 ; 89).

L'œuvre de Dragalevci, comme nous l'avait montré l'inscription dans la scène de saint Georges, est une peinture d'artisans peu habiles et peu instruits ; les formes archaïques que nous y trouvons devaient donc avoir été fréquentes bien avant l'exécution de cette décoration, simple reflet secondaire du mouvement artistique du siècle précédent.

Nous avons d'ailleurs eu l'occasion de le montrer d'après des faits précis, Dragalevci ne fait que continuer le chemin où s'était engagé l'art du XIV[e] siècle, avec toutes ses tendances particulières. Il nous reste à ajouter qu'au point de vue du style aussi, l'artiste de Dragalevci s'appliquait à suivre les formules byzantines du siècle antérieur, tout limités qu'ont été ses moyens techniques. On le remarque surtout dans la manière de traiter les draperies, quelquefois dans le dessin des visages, dans les proportions presque élégantes des figures. Par contre, la facture est primitive et populaire : contours soulignés, taches monochromes, absence presque complète de modelé, coloris rustique, pauvreté de palette, prédominance des tons rouges, ocres et jaunes [1].

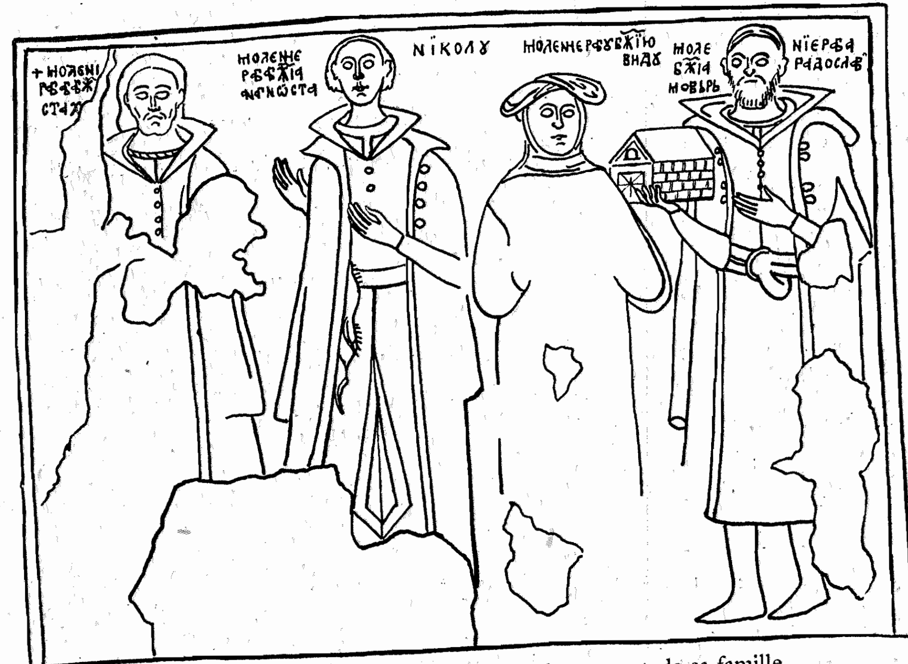


Fig. 40. — Dragalevci. — Portraits du donateur et de sa famille.

Avant de terminer, arrêtons-nous devant les portraits des donateurs des peintures de 1476, le serviteur de Dieu Radoslav Movr et sa famille (fig. 40). Le spectateur, habitué au principe de l'isocéphalie des portraits byzantins, est désagréablement surpris par l'absence d'ordre dans la représentation de ces figures, placées à différentes hauteurs, sans ce souci, constant chez les Byzantins, de la composition solide et harmonieuse. L'artiste de Dragalevci montre une autre fois son indifférence à cet égard, en séparant les quatre personnages de son groupe par un angle de muraille. Ces quatre portraits représentent le père de famille, sa femme et deux jeunes gens qui sont probablement leurs fils. Des inscriptions indiquent les noms : « prière du serviteur de Dieu Radoslav Movr » ; « prière de la servante de Dieu Vida » ; « prière du serviteur de Dieu Anagnoste Nicolas » ; « prière du serviteur de Dieu Stach » ; молєніє раба бжіа радослав[а] мовьрь ; молєніє рабу бжію виду ; молєнне раба бжіа анагнωста николу ; молєн[іє] раба бж[іа] стах[а].

1. Comparez cette gamme à la palette du peintre de Zemen, p. 221-222.

Les attitudes sont semblables, seuls les gestes changent légèrement : Radoslav tient un modèle d'église qu'il tend de côté ; les deux autres hommes élèvent les bras en signe de prière, la femme tient les mains devant sa poitrine.

Aucun document ne nous renseigne sur le rang social de Radoslav, et on le regrettera vivement, car il serait très heureux de déterminer dans quelle classe de la société bulgare on portait les vêtements qui se voient sur la peinture de Dragalevci et qui diffèrent sensiblement des habits contemporains de l'indépendance bulgare. Mais il est permis de croire que Radoslav Movr, pour avoir eu des Turcs la permission d'élever une nouvelle église et trouvé les moyens de commander l'édifice et les peintures, devait appartenir à l'une de ces familles bulgares qui conservèrent, pendant la première période de la domination turque, une certaine importance sociale et une certaine richesse.

Toutefois, on ne saurait dire si le changement de la forme du vêtement, qu'on observe à Dragalevci, s'explique par une évolution de la mode sous l'influence musulmane ou bien par la condition sociale différente des personnages portraiturés, d'une part à Boiana et Tirnovo, d'autre part à Dragalevci, à Kremikovci et à Kalotino. Il se peut que, bien avant le XV[e] siècle, quand les princes, dont nous avons vu des effigies, portaient encore des habits copiés sur les vêtements de la cour byzantine, les personnes qui appartenaient à l'aristocratie rurale ou à la bourgeoisie des villes bulgares aient suivi une autre mode. On est sûr, en tout cas, de trouver au XIV[e] siècle, en Serbie [1], des costumes analogues à ceux de Dragalevci.

Les hommes y portent une chemise blanche sans col, boutonnée sur la poitrine par une série de petits boutons rapprochés ; un caftan de couleur sombre (bleu, rouge, brun) est passé sur la chemise ; ouvert sur le devant, du haut en bas, il est boutonné à l'aide de petits boutons dans le genre de ceux de la chemise ; toutefois, la partie supérieure reste ouverte et forme une espèce de col assez élevé et rigide. A cet endroit, comme aux coins inférieurs du caftan, on voit apparaître le revers, doublé d'une autre étoffe. Une large ceinture, nouée sur le devant, resserre le caftan. Enfin un long et large manteau, de couleur également sombre et doublé de vert et de bleu clair, achève le costume des personnages de Dragalevci. Le manteau se distingue par un grand col qui remonte sur les épaules, et des manches démesurément longues, dont on ne se sert pas, mais qui pendent sur le dos, les bras étant passés dans les ouvertures spéciales, aménagées à la hauteur des épaules. Ce manteau est ouvert et laisse voir les autres pièces du costume.

Comme nous venons de le dire, on trouve des costumes analogues dans certaines peintures serbes du XIV[e] siècle. En Bulgarie, après Dragalevci, on les rencontre dans des portraits un peu postérieurs, à Kremikovci ; en 1515, on les retrouve sur l'image d'un saint, originaire de Sofia, saint Georges le Neuf, dans la « Grande Église » de Studenica [2] ; en 1643, des Phanariotes-donateurs, à Bačkovo, se font représenter de la même façon [3] ; c'est également le costume habituel de tous les portraits des princes valaques, au XVI[e] et au XVII[e] siècle [4]. Enfin, par l'intermédiaire des pays danubiens, le caftan,

1. Voy. les représentations des patriciens serbes, dans les peintures murales de Žiča, Dečani, Markov mon., Mateič, Ravanica (scènes des « Hymnes » en l'honneur de la Vierge) : Okunev, *Serbskija srednevěkovyja stěnopisi*, p. 26, fig. 4. Strzygowski, *Serb. Psalter*, fig. 40.
2. L'image a été publiée par Pokryškin, *Pravoslavnaja architektura*, pl. XVI.
3. Filow, *Ancien art bulgare*, pl. LVI.
4. Iorga et Balş, *L'art roumain*, fig. sur p. 62, 63, 132, 206 ; pl. après la p. 64.

avec sa ceinture nouée, et le long manteau, à grand col et à manches pendant jusqu'à terre, passe en Pologne et en Russie, tandis qu'en suivant une autre voie, tout ce type de vêtement pénètre en Géorgie [1].

L'origine orientale de ces vêtements ne fait aucun doute, mais la voie par laquelle ils se sont introduits en Bulgarie n'est pas claire. Sans avoir la prétention de résoudre ce problème très difficile, essayons d'apporter quelques indications plus précises.

Il faut d'abord séparer l'histoire du caftan de celle du manteau. Des représentations d'un habit, qui se caractérise par les traits essentiels du caftan de Dragalevci, apparaissent dans les portraits du sévastocrator Kalojan, à Boiana [2], des fils du tsar Ivan Alexandre, dans l'Évangile Curzon [3], du sévastocrator Oliver, à Lesnovo [4], du prince Ostoja, à Ochrida [5], du donateur inconnu, au monastère de Treskavec, en Macédoine [6]. Partout, dans ces peintures, on reconnaît le même type d'habit assez long, serré à la taille, avec des manches étroites et souvent longues et une rangée de boutons au milieu de la poitrine. Les boutons manquent parfois, mais dans ce cas ils ne sont que dissimulés ; l'essentiel est que le vêtement est partagé en deux par la coupure verticale sur la poitrine, depuis le col jusqu'à la ceinture ou même jusqu'au bord inférieur. Une ceinture formée de plaquettes métalliques fait partie de cet habit. Cette forme de ceinture est le seul détail qui diffère de la ceinture de Dragalevci.

Le plus ancien des portraits que nous venons d'indiquer est celui de Boiana. Or à Boiana, nous l'avons vu, les costumes des quatre portraits reproduisent des habits d'apparat de la cour byzantine. Kalojan porte donc son caftan en tant que sévastocrator, comme un insigne de son grade officiel. Avec certaines différences dans les grades, tous les personnages, représentés sur les portraits du XIVe siècle que nous avons énumérés, sont également des dignitaires des cours bulgare et serbe, lesquelles s'étaient approprié les titres et les insignes de la cour de Byzance.

Le caftan qu'ils portent est peut-être le καββαδίον ou καβάδης, qui apparaît à Byzance dès la fin du premier millénaire et devient l'habit d'apparat des « despotes », des « grands domestiques » et des chefs d'armée à partir du XIVe siècle [7]. En effet, le μέγας δοὺξ Ἀπόκαυκος, dans le Par. gr. 2144 [8], et les hauts fonctionnaires, dans le Par. gr. 543 [9] (les deux manuscrits sont du XIVe siècle), portent des caftans qui sont analogues à celui de Kalojan et se rapprochent de très près des habits des dignitaires balkaniques du XIVe siècle. Il semble donc plus que probable que le caftan en question fit son apparition dans les Balkans par la voie de Byzance, comme insigne d'une certaine catégorie de hauts fonctionnaires des cours bulgare et serbe. On s'expliquerait alors l'emploi du caftan par les gens du XVe siècle, à Dragalevci et ailleurs, comme un *processus* normal dans l'histoire des costumes qui, après s'être démodés dans les classes supérieures de la société, passent aux autres classes.

1. Prince Gagarine, *Le Caucase pittoresque*, pl. XXXIX, XL, XLV, XLVIII, LVI, LVII, LVIII, LXIX.
2. Grabar, *Boiana*, pl. XXIII-IV.
3. Filow, *Ancien art bulgare*, pl. XVII.
4. Millet, *Art serbe*, fig. 12.
5. Miljukov, *Macédoine occidentale*, fig. 33.
6. *Ibidem*, pl. 19 a.
7. Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 77, 122. Codinus, *De off.*, III, 14 ; IV, 17, 18 ; VI, 50 ; XVIII, 100.
8. Ebersolt, *Arts somptuaires*, fig. 54.
9. *Ibidem*, fig. 60.

Il serait téméraire pourtant d'insister sur cette hypothèse comme sur l'unique voie possible de la pénétration du caftan dans les Balkans et précisément en Bulgarie. Un *processus* parallèle n'est nullement exclu. On peut même supposer que, pendant tout le moyen âge, la masse du peuple bulgare ne cessa de porter une sorte de caftan, garni de brandebourgs sur la poitrine : on retrouve ce type d'habit, d'une part, dans les représentations des bourreaux bulgares du Ménologe de Basile II, dans la scène du martyre des Slaves chrétiens d'Andrinople, massacrés sur l'ordre du khan bulgare Crum, en 814 [1], et d'autre part sur l'effigie d'un certain Kupen (кѹпенъ), dans son image funéraire exécutée en 1599 au monastère Slimnicki, en Macédoine [2]. Le caftan de ce type, d'origine mongole, revient souvent dans les représentations du costume populaire des Russes, jusqu'au XIVe siècle, des Polonais, des Lithuaniens, des Slovaques, des Croates et des Hongrois [3]. Il est vrai que l'absence de brandebourgs sur les caftans de Dragalevci distingue ces costumes de la série des costumes populaires que nous venons d'indiquer, mais, pour le reste, Dragalevci retient les particularités essentielles des vêtements des bourreaux de Crum et de celui de Kupen.

Par contre, deux détails, si je ne me trompe, n'apparaissent guère avant Dragalevci. Ce sont, d'une part, les cols rigides, qui reviennent plus tard dans les portraits de deux Grecs (peinture du XVIIe siècle, à Arbanassi, près de Tirnovo [4]), et, d'autre part, les ceintures larges, faites en étoffe légère et nouées par un grand nœud, qu'on voit sur les portraits des donateurs à Kremikovci (fig. 43) et qui semblent empruntées aux Turcs.

L'apparition d'un grand manteau en Bulgarie n'est signalée par aucun monument antérieur au XVe siècle, à partir duquel il devient fréquent (Dragalevci, Kremikovci, Arbanassi, Bačkovo). Les gens plus ou moins en vue dans tous les pays de l'Europe orientale, aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, — Bulgares, Grecs, Turcs, Serbes, Valaques, Polonais, Russes, — portent ce manteau. Il est toujours entr'ouvert, les longues manches pendent sur le dos, le grand col retombe sur les épaules et très souvent on aperçoit qu'il est doublé de fourrure.

Ici encore on se demande par quel intermédiaire, Turquie ou Byzance, les Balkaniques ont introduit chez eux ce vêtement plutôt somptueux et qui n'a certainement rien à faire avec les habits populaires. Pour nous, la voie de Byzance, cette fois encore, nous paraît plus probable. En effet, on connaît un manteau semblable sur le célèbre portrait en mosaïque de Théodore Métochite, à Kachrié-Djami. C'est un manteau d'un type analogue qu'il faut supposer dans la γρανάτζα des Byzantins : le mot désignait un long habit avec des manches qui tombaient jusqu'aux talons [5]. Il s'appelait λαπατζᾶς, s'il était muni d'une ceinture qui servait à attacher les bouts des manches [6].

A côté des costumes des hommes, le vêtement de l'unique femme des portraits de Dragalevci est moins curieux. C'est un long habit bleu sans manches, avec un col très découpé, ce qui fait apparaître la chemise blanche autour du cou et sur les bras. C'est une sorte de « sarafan », qui revient, au même

1. *Il Menologio di Basilio II*, pl. 345.
2. Miljukov, *Macédoine occidentale*, fig. 34.
3. L. Niederle, *Slovanské starožitnosti, Oddíl kulturní, svazek* 2, Prague, 1913, p. 454 sq.
4. Deux personnages anonymes, à l'église de la Nativité. Une copie de cette peinture est conservée au Musée de Sofia.
5. Ebersolt, *Arts somptuaires*, p. 122. Codinus, *De off.*, VII, p. 63-4.
6. Codinus, *De off.*, VII, p. 63-4. Voy. Ducange, *Glossarium med. et inf. graec.*, s. v. λαπατζᾶς, p. 790.

siècle, sur les portraits de femmes à Kalotino et à Kremikovci. Le costume est complété par une sorte de turban blanc, dont on trouve des variantes plus importantes et plus nettes dans les deux décorations que nous venons d'indiquer. C'est là aussi que nous saisissons l'occasion d'en expliquer la forme et d'indiquer quelques analogies curieuses.

Boboševo.

Le village de Boboševo est situé sur les bords de la Struma, au sud de la ville de Dupnica. Parmi les quelques églises anciennes de ce gros bourg, la plus remarquable est celle du petit monastère de Saint-Démétrios, dissimulé dans les jardins d'une des collines qui s'élèvent autour de Boboševo. C'est une chapelle à nef unique et sans narthex qui, suivant une inscription placée au-dessus de la porte d'entrée (pl. LII), fut décorée en 1488, du temps de l'évêque Jacques [1]. Les peintures, qui tapissent les murs intérieurs, la face extérieure du mur ouest et la voûte de cette petite église, sont d'exécution aussi rustique que l'édifice lui-même. Pourtant la décoration de Boboševo nous est fort précieuse à bien des égards. Elle nous offre le spectacle curieux et instructif d'un croisement de traditions artistiques qui aboutit à un résultat nouveau et important dans l'évolution de la peinture bulgare.

Dans l'ensemble, Boboševo entre dans le groupe des décorations tardives des églises balkaniques à nef unique, dans le genre de celle de Berende et de Dragalevci. Nous le constaterons à plusieurs reprises, en comparant notre monument à ces œuvres déjà étudiées. Seule, la décoration de la voûte, disparue dans les autres peintures des XIVe-XVe siècles, nous apparaîtra comme un élément nouveau, mais il suffirait de nommer quelques œuvres du XVIe et du XVIIe siècle, qui contiennent des peintures analogues, pour nous convaincre que, sur ce point comme sur les autres, Boboševo suit la voie de toutes les décorations balkaniques dans les églises à nef unique [2].

La voûte contient trois grands médaillons. Le premier — au-dessus du sanctuaire — figure le Christ entouré d'une gloire portée par quatre anges : c'est une image qui fait partie de l'Ascension, représentée en haut du mur oriental. Le deuxième médaillon contient un buste de l'Ancien des Jours. Deux carrés, dont l'un inscrit dans le médaillon et l'autre circonscrit, symbolisent les trois « hypostases » du Christ. Le troisième médaillon porte l'image d'une Hétimasie et les instruments de la Passion [3].

Des deux côtés de ces grands médaillons, seize autres, plus petits et répartis en deux séries, contiennent les bustes de Moïse, Aaron, Zacharie, Balaam, de la Sibylle, d'Abraham, Jérémie, Salomon, Ézéchiel, Jonas, Gédéon. Les noms de tous ces personnages sont précédés de l'épithète « prophète ». Cela nous fait comprendre l'idée du peintre qui réunit, autour des images du Christ, des Hébreux de

1. Le même « évêque Jacques » est mentionné dans une inscription murale, à l'intérieur de l'église d'Orlica, dans les environs de Boboševo (voy. le paragraphe consacré à cette église), et dans un manuscrit d'Évangile. Je dois ce dernier renseignement à M. J. Ivanov.

2. Voy., par ex., les peintures tardives dans la voûte de Berende et de Dragalevci, ainsi qu'au Planički monastir (1606, district de Tsaribrod), à Vukovo (1598, district de Dupnica), à Saint-Pantéléimon de Vidin (1633), aux petits monastères des environs de Trn et de Breznik.

3. Les instruments de la Passion sont contenus dans une grande amphore, posée devant l'Hétimasie.

l'Ancien Testament et des païens, comme Balaam et la Sibylle : les uns et les autres prennent place dans une même série, en tant que prophètes de l'arrivée du Sauveur [1]. La Sibylle porte une couronne [2], — conséquence de la confusion de la Sibylle hébraïque Σάββη et de la reine éthiopienne Σαβά [3].

Boboševo est peut-être en Orient le monument le plus ancien où soient figurés les prophètes païens de l'arrivée du Messie [4], et c'est à ce titre surtout que l'apparition de la Sibylle et de Balaam dans notre décoration est digne d'attention. Il semble que nous saisissons ici, dans sa forme primitive, un thème pour lequel on aura une prédilection spéciale au cours des siècles suivants, quand, en longues séries, les sages de l'antiquité, — philosophes, orateurs, savants, — s'aligneront à côté des prophètes bibliques dans les représentations de l'Arbre de Jessé [5]. Ces sages grecs manquent à Boboševo, mais Balaam et la Sibylle, qu'on ne rencontre pas dans l'art antérieur et qui, au XVIe et au XVIIe siècle, accompagneront les philosophes et les savants grecs [6], constituent comme un noyau, autour duquel se développera le sujet. En effet, notre peinture en donne non seulement les éléments (Balaam, la Sibylle, les prophètes, les ancêtres, les juges d'Israël autour du Christ), mais aussi l'idée essentielle : faire valoir le témoignage commun des païens et des Hébreux de l'Ancienne Loi sur l'arrivée du Messie. Le siècle suivant ne fera qu'augmenter le nombre des témoignages et adapter le sujet à l'Arbre de Jessé.

Les médaillons ne sont pas tout à fait du modèle employé au XIVe et au XVe siècle ; ils ressemblent plutôt aux médaillons byzantins de l'époque antérieure. L'artiste ne forme point son médaillon à l'aide de plusieurs zones concentriques de couleurs différentes, en imitant la forme hellénistique [7]; il se contente d'une tache monochrome, cernée d'une simple ligne blanche. Mais Boboševo varie la couleur

1. La Bible fournit un texte (Nombres, XXIV, 17) qui pourrait être facilement interprété comme une prophétie de l'arrivée du Christ. Il a fallu plus d'habileté pour expliquer dans le même sens deux versets des *Oracula sibyllina* (III, 49-50). Voy. sur cette question : Paulus Lieger, *Christus im Munde der Sibylle*, Vienne, 1911, *passim*; Ernst Sackur, *Sibyllinische Texte und Forschungen*, Halle, 1898, p. 174; Grecu, *Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, dans le *Bul. de la sect. hist. de l'Académie roumaine*, XI, 1924.

2. Les images postérieures de la Sibylle conservent la couronne. Voy. notre pl. LIII (Arbanassi, église de la Nativité) et Grecu, *Darstellungen altheidnischer Denker*, fig. 1, 2, p. 27.

3. Voy. le titre même d'un chapitre de la chronique de Georges Hamartolos (IXe s.) : ch. XLIII, « περὶ τῆς βασιλίσσης Αἰθιόπων Σιβύλλης » (Migne, *P.G.*, *Chron.*, p. 252), ainsi qu'une autre phrase, plus explicite encore : «.... καὶ βασίλισσα Σαβᾶ, ἥτις ἐλέγετο Σίβυλλα παρ' Ἑλλήνων... » (cf. G. Cedrenus, *Hist. Comp.*, Bonn, p. 166); M. Glycas (*Annal.*, Bonn, p. 343). S. Krauss (*Die Königin von Saba in den byzantinischen Chroniken*, dans *Byz. Zeit.*, XI, 1902) montra que la reine de Saba et la Sibylle Σάββη ont été identifiées à une époque antérieure à Georges Hamartolos, peut-être du temps d'Héraclius (*Byz. Zeit.*, XI, p. 124, 125).

4. Rappelons que Boboševo date de 1488, tandis que les monuments analogues, signalés jusqu'à présent, sont tous postérieurs à 1520 (cf. Grecu, *Darstellungen altheidnischer Denker*, p. 4, 19 et autres). Voy. toutefois l'image de la Sibylle delphique, à Otenskij monastir, en Russie. Elle daterait de 1462, mais n'appartient pas directement à la lignée des monuments qui nous occupent (cf. Buslaev, *Sočinenija*, II, Saint-Pétersbourg, 1910, p. 377, cité par Grecu, *Darstellungen altheidnischer Denker*, p. 28-29). C'est à une influence occidentale que Sant'Angelo in Formis doit vraisemblablement ces images de la Sibylle et de Balaam, dans la série des prophètes : Kraus, *S. Angelo in Formis*, p. 84, 85.

5. Voy. les monuments cités par Grecu (*Darstellungen altheidnischer Denker*, p. 2-3, 4 sq., 6 sq., 8 sq., 14 sq., 19 sq.; fig. 1-4), qui se sert de l'ouvrage de M. N. Bees (dans *Byzantinisch-Neugriechische Jahrb.*, IV, 1923, p. 107-128). L'article de A. von Premerstein (*Griechisch-heidnische Weise als Verkünder christlicher Lehre in Handschriften und Malereien*, dans *Festschrift der Nationalbibliotek in Wien*, Vienne, 1926, p. 647-66) ne m'est connu que d'après le compte rendu de M. Grégoire (*Byzantion*, II, 1926, p. 544 sq.). On joindra aux images étudiées ou citées par M. Grecu la peinture d'Arbanassi (voy. notre pl. LIII).

6. Cf. Didron, *Guide*, p. 154; Grecu, *Darstellungen altheidnischer Denker*, p. 27. Balaam apparaît également dans l'Arbre de Jessé du réfectoire de Bačkovo et de l'église de la Nativité à Arbanassi (pl. LIII).

7. Voy. plus haut, chap. II, p. 66.

de ce fond et lui donne un éclat remarquable, qui gagne en vigueur par la juxtaposition des fonds rouges, bleus et jaunes et des grands nimbes bleus, jaunes et rouges. Cette diversité des couleurs et surtout les nimbes polychromes, aussi bien que leur grandeur peu habituelle à l'époque où nous sommes, sont autant de traits archaïques qui, par l'intermédiaire des monuments du type de Zemen et de Ljutibrod [1], évoquent l'art pré-iconoclaste. De même, les proportions démesurées des figures, qui semblent se trouver à l'étroit dans leurs médaillons, la forme des mains, les rouleaux qui tombent verticalement, nous rappellent les formules de l'art très ancien [2].

Sous la rangée des médaillons, se déploient deux zones de scènes. Comme à Zemen, à Berende et dans beaucoup d'églises macédoniennes, la zone supérieure est consacrée aux grandes fêtes [3]. Ce cycle ne présente pas de particularités. On y voit, en effet, la Nativité, la Purification, le Baptême, la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem, le Crucifiement, les Femmes au Tombeau et la Descente aux Limbes. A cette série, l'on ajoutera l'Annonciation, qui occupe sa place consacrée, des deux côtés de l'abside, l'Ascension et la Pentecôte, sur le mur oriental, et, enfin, la Dormition, sur le mur ouest. Il convient peut-être de noter la place occupée par la Pentecôte : l'artiste a utilisé l'arc de l'abside pour placer le long de sa courbure la rangée des apôtres, assis sur le banc traditionnellement semi-circulaire. D'autre part, le rapprochement de la Pentecôte et de l'Ascension, sur le mur du sanctuaire, évoque la disposition usitée au Mont-Athos [4] et annonce, pour la Bulgarie, l'arrangement qu'on verra en 1500, dans la grande décoration de Poganovo [5].

Le cycle de la Passion, qui, suivant la manière balkanique, occupe la zone inférieure des scènes, semble avoir été copié sur une suite d'images qui traitaient, dans un grand nombre d'épisodes, les événements placés entre la Cène et l'Incrédulité de Thomas. Un examen plus attentif de ce cycle nous le prouvera. La série des scènes commence sur le mur sud par la Cène, suivie par le Lavement des pieds, la Prière de Gethsémané et la Trahison de Judas. Le cadre voisin contient deux sujets : le Reniement de Pierre, qui est lui-même composé de quatre épisodes (trois reniements et le repentir), et une scène intitulée « on amène le Christ au prétoire », [прн]ведоше ХА вь прѣтор[ий]. Le cycle continue sur le mur nord par la Flagellation, le Jugement de Pilate (« on amena le Christ chez Pilate », приведоше ХА кь пилату), le Chemin de croix, la Mise en croix. L'inscription au-dessus de la scène suivante porte deux noms : à gauche « la descente du Christ » (снетие ХА), à droite « le thrène » (рыдание). Or, la scène ne représente que le Thrène. Comme dans le cas célèbre des sculptures du *kiborion* de Saint-Marc à Venise [6], l'artiste de Boboševo copiait un modèle dont il reproduisit toutes les inscriptions, sans pouvoir, sans doute faute de place, représenter toutes les scènes qui les illustraient. Le procédé que le même artiste employa, en réunissant deux scènes compliquées dans un seul cadre (voy. le Reniement et le Christ au prétoire), a été peut-être amené par le même désir de resserrer autant que possible une scène que l'espace donné ne permettait guère de déployer convenablement. De même,

1. Sur les nimbes polychromes, voy. l'étude des peintures à Peruštica, à Boiana, à Ljutibrod, p. 37-38, 140, 226-227.
2. Sur ces formules de style, voy. p. 204, 210-211, 217-218, 227.
3. Voy. p. 188-189, 250.
4. Cf. Brockhaus, *Athos*, pl. 13, p. 271 sq.
5. Voy. plus loin, chap VIII.
6. Garrucci, *Storia*, VI, p. 176 sq., pl. 496 sq.

il a eu l'idée de représenter les quatre moments de l'histoire de Pierre pendant le Jugement du Christ, en superposant ces quatre épisodes qui devraient certainement se suivre, afin d'économiser la place, et, en même temps, de conserver tous les éléments du modèle. Le cycle se termine par la Mise au tombeau et l'Incrédulité de Thomas. Ces deux dernières scènes se trouvent sur le mur est, au-dessus du sanctuaire, ce qui nous fait penser aux fresques de l'église Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod [1] et à quelques décorations des églises bénédictines dans l'Italie centrale, où le cycle de la Passion se développe dans le sanctuaire [2]. La disposition de Boboševo reparaîtra quelques années plus tard dans une église voisine, à Orlica [3].

Le cycle de la Passion à Boboševo est fondé sur des illustrations qui suivaient de très près le texte des Évangiles. La preuve en est que plusieurs des inscriptions qui accompagnent les scènes reproduisent fidèlement des versets de Matthieu ou de Jean. Parmi ceux-là, la légende « on amena le Christ au prétoire » (Jo. XVIII, 28) est particulièrement curieuse, car on ne la retrouve guère ailleurs. Pourtant ce ne sont pas les illustrations du texte continu de l'Évangile qui servirent de source immédiate au peintre de Boboševo. Il a dû les connaître de seconde main. En effet, d'une part, nous y voyons, à côté des scènes suivies des versets du texte évangélique, des titres portant les noms consacrés des sujets ; d'autre part et surtout, nous constatons [4] que les textes accompagnant les scènes ne correspondent pas exactement aux tableaux représentés.

Pour continuer cet aperçu des éléments de la décoration de Boboševo, arrêtons-nous aux images du sanctuaire. On y trouve, dans l'abside, trois zones de représentations : tout à fait en haut, un buste de la Vierge orante avec l'Enfant et deux archanges, plus bas, une Eucharistie et la composition appelée « Mélismos ». A Boboševo, cette scène typique de l'art balkanique tardif comprend l'image de l'Enfant étendu sur l'autel et couvert d'un ἀήρ (inscription : « voici l'Agneau divin », се агнець бжн), un chérubin et deux anges avec des ῥιπίδια, saint Jean Chrysostome et saint Basile le Grand. Enfin, quelques saints, diacres ou stylites, ainsi que la Vision de saint Pierre d'Alexandrie, occupent le bas des murs du sanctuaire, tandis qu'au-dessus de l'abside s'étendent le Mandylion et le Kéramion (inscription curieusement déformée : герамнда), accompagnés de quatre anges, dans de petits médaillons.

Le cycle de la Passion, à Boboševo, nous est apparu comme une réduction d'une suite de scènes plus étendue et qui conviendrait plutôt à une grande église à coupole. On se souvient de cette observation en examinant les deux images des icones « non faites par les mains des hommes », le Mandylion et le Kéramion. En effet, dans les décorations des églises à nef unique [5], on trouve très couramment la représentation de la première de ces images. Mais la représentation de la « Brique » à côté du « Linge » n'est pas connue dans les autres chapelles de ce type, et il semble que cet élément de la décoration de Boboševo ait la même origine que le cycle de la Passion : il n'est qu'une adaptation

1. Okunev, *Rospis cerkvi Fedora Stratilata*, p. 9.
2. Bertaux, *Italie méridionale*, fig. 109, 111, 115-6, pl. XIV.
3. Voy. plus loin, p. 323.
4. Voy., plus loin, l'étude iconographique de ces scènes.
5. Voy. Berende, Kalotino (p. 250). De même, dans une série de petites décorations des XVIe-XVIIe siècles, dans les églises des villages Rždavica (district Kjustendil), Pastuch et Vukovo (district Dupnica) ; dans les monastères, près de Breznik et le mon. Planički (district de Tsaribrod).

fortuite d'une partie du programme de décoration destiné à une église à coupole. En effet, depuis le XIIe siècle au moins, deux Saintes Faces occupaient une place définie dans la décoration « normale » des églises byzantines [1]. L'iconographie de ces images à Boboševo les rapproche de ces monuments antérieurs, car elle reproduit en 1488 les motifs que l'on connaît d'après les monuments des XIIe-XIIIe siècles, sans tenir compte des changements considérables que la manière de représenter la Sainte Face avait subis au XIVe siècle (le linge, qui aux XIIe-XIIIe siècles apparaît rigide et représente la toile clouée sur une planche, est remplacé par une étoffe moelleuse, tenue par les coins supérieurs [2]).

Au-dessus des scènes de la Passion, les murs latéraux de l'église portent une seconde rangée de médaillons, avec les images des saints guerriers, des trois enfants de Nabuchodonossor, de Cyriaque et Julitte et de deux saints anachorètes. Plus bas encore, se rangent les grandes figures des saints représentés en pied. Cette série commence par un saint Nicolas ; il est suivi par le patron de l'église, saint Démétrios « le grand général » (велнкн воеwда); viennent ensuite saint Georges, sainte Nedêlja et sainte Petka. Sur le mur opposé (nord), une Déisis est à côté des saints anargyres, Côme et Damien. Des deux côtés de l'entrée, Constantin et Hélène, comme l'archange Michel, occupent leurs places consacrées.

Il convient enfin de mentionner les quatre scènes tirées (au moins en partie) des vies de saint Démétrios et de saint Nestor ; disposées sur deux rangées, elles remplissent les espaces libres du mur ouest, entre la Dormition et les coins de la nef. Sur la face extérieure du même mur, on voit une grande composition du Jugement Dernier et, au bas du mur, une Présentation au temple et une Hospitalité d'Abraham. La niche au-dessus de l'entrée porte l'image de saint Démétrios à cheval.

La décoration de Boboševo ne s'élève guère au-dessus du niveau d'une œuvre d'artisan. Mais, comme nous allons le voir, les peintures de cette église nous sont précieuses autant par leurs défauts que par leurs qualités, car dans tous leurs éléments elles dépendent de traditions curieuses et fort anciennes.

Ainsi, on y voit se perpétuer la particularité très ancienne que nous signalions à Zemen [3], à savoir des figures de dimensions trop considérables pour l'espace qui leur est assigné. La tradition de Zemen [4] revient également dans les procédés de la composition. On y observe un entassement d'architectures, représentées à une grande échelle, qui s'élèvent du bas des scènes jusqu'à la ligne du cadre supérieur. Ces édifices ont la forme archaïque que nous avons vue à Zemen : ce sont des basiliques étendues le long de la scène. Boboševo semble s'attacher tout particulièrement à cette formule, en plaçant des basiliques même là où leur présence paraît peu justifiée et en s'attachant avec un zèle spécial à la représentation des tuiles des longs toits de ces édifices, de forme rare à cette époque, et qui dérive de modèles très anciens [5].

1. Voy. Spas-Neredica, Boiana.
2. Voy. notre article : *La tradition des masques du Christ en Orient chrétien*, dans *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 2e année, Strasbourg, 1923, p. 1 sq.
3. Voy. p. 210-211, et Introduction, p. 10.
4. Voy. p. 210-211, et aussi Peruštica, p. 31-32.
5. Voy., d'une part, les miniatures du *Rossanensis* (Gebhardt et Harnack, *Cod. Rossanensis*, pl. VI) et du manuscrit palestinien Ambros. 49-50 (IXe s.), et, d'autre part, les miniatures carolingiennes, ottoniennes, bénédictines (par ex. Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. XLIV, XLVII-VIII, LXIII-V, LXXVIII, CXXII, CXXIV. Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 14, 19, 22, 23, 32, 35, 37; V, pl. 10, 11, 36. *Exultet* de Fondi, pl. 1 ; *Exultet* de Troia, pl. 3, 4, 8, 12) et les ivoires occidentaux (Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, I, pl. II, VIII, XII, XIV, XV, XXIII, XLI, etc.).

Les têtes paraissent étranges et monotones ; en les examinant d'un peu plus près, on reconnaît l'ancien type qui nous occupa à propos des têtes de Zemen [1]. Ce sont des têtes plates avec un dessin très accusé et à peu près sans modelé. Elles se caractérisent par deux grands yeux ronds, un petit nez droit et des cheveux courts ou réunis en masses compactes. Les cheveux, comme la barbe et les moustaches, sont traités d'une manière schématique : de longues lignes parallèles, et surtout des droites, couvrent un fond monochrome. Une simplification semblable est appliquée à la représentation des draperies : des séries de plis, longs et de couleur crue (brun-noir), dissimulent les formes du corps et faussent les mouvements des personnages. Enfin, comme les habits, les rouleaux que tiennent certains saints sont rendus au moyen de lignes verticales, qui rappellent plutôt des planches rigides ou des feuilles de carton qu'un parchemin déployé [2].

Somme toute, ces procédés de style, à Boboševo, appartiennent indubitablement à la tradition représentée un siècle avant par Zemen et son groupe, tradition basée sur l'art pré-iconoclaste et absolument étrangère au style byzantin du XIVe siècle.

Issue de la tradition archaïsante, la peinture de Boboševo dépasse quelquefois, par certains de ses archaïsmes, le monument le plus représentatif à ce point de vue, c'est-à-dire Zemen. Ainsi, la palette de Boboševo est bien plus extravagante encore que celle de Zemen [3] : tout en conservant les contours tranchés et les juxtapositions risquées de couleurs, le peintre de Boboševo abandonne la gamme claire de Zemen et la remplace par des tons profonds et nourris. La grandeur des nimbes, et la prédilection obstinée pour les nimbes de couleurs autres que le jaune, font de Boboševo un exemple remarquable du courant archaïsant dans la peinture bulgare.

Comme à Zemen [4], plusieurs figures portent des costumes dont le bord relevé laisse paraître la doublure blanche, quelquefois décorée de treillis ou de rinceaux. Comme à Zemen [5] également, on voit des personnages caractérisés par une barbiche à deux pointes traitée d'une manière particulière : les joues et le menton sont imberbes et seules deux longues mèches viennent se fixer au bord du menton pour tomber en lignes parallèles. Cette formule, déjà schématique à Zemen, est plus artificielle encore à Boboševo.

Mais l'intérêt du style de ce monument ne se borne point à ces éléments archaïques. D'autres traits le rapprochent de la peinture tardive des XVe-XVIe siècles. Ainsi, parmi les gammes éclatantes de ces représentations, apparaissent plusieurs fois des tons gris-olivâtre ou gris-ocre, qui envahiront et tueront au XVIIe siècle la peinture décorative [6]. Ainsi, presque tous les tissus sont semés de groupes de trois petits points blancs, procédé caractéristique des décorations des XVe-XVIe siècles [7]. De même, dans plusieurs scènes, telles que la Résurrection de Lazare, le Chemin de croix, le fond représente deux montagnes réunies par un mur de couleur terne, avec des créneaux étroits et démesurément hauts.

1. Voy. p. 215-216, pl. XXIII, XXX, etc.
2. Voy. Zemen, p. 204.
3. Voy. p. 221-222.
4. Voy. pl. 220-221, XXXIV, a.
5. Voy. p. 216-217, pl. XXX, XXXIII.
6. Exemples en Bulgarie : « Nouvelle Métropole » et plusieurs chapelles, à Mésembrie ; réfectoire et narthex de la grande église de Bačkovo ; métochi de Bačkovo, à Stanimaka ; église des Saints-Archanges, à Arbanassi, près de Tirnovo, etc.
7. Voy. plus haut, p. 301.

Notons ce type du « rideau de fond », qui apparaît ici pour la première fois dans les décorations bulgares, pour devenir aux siècles suivants un des clichés les plus répandus, applicables à des sujets très différents [1].

Somme toute, le style de Boboševo semble dépendre de deux courants artistiques et annoncer certaines formules de la peinture future. L'étude iconographique nous amènera à des constatations semblables.

Quelquefois les schémas iconographiques dérivent de motifs byzantins d'un emploi courant dans l'art balkanique. Sans parler des cas peu caractéristiques (Nativité, Purification, Baptême, Lazare, Crucifiement), signalons l'Annonciation [2] : la Vierge est debout devant un fauteuil, la quenouille en main; l'archange, vêtu de la dalmatique [3], accourt à gauche. Signalons aussi, dans le même ordre d'idées, la Transfiguration, avec les groupes des apôtres précédant ou suivant le Christ, qui montent ou descendent du Thabor. C'est l'iconographie de Mistra [4], du pallium dit de Charlemagne [5], d'une fresque à l'église Spas-na-Berestovê, à Kiev, d'une autre au monastère Saint-Paul au Mont-Athos [6], qui tous remontent à l'Iviron 5 [7], au Berol. qu. 66 [8], au Rossicon 2, et à leurs sources communes, les illustrations détaillées du texte de l'Évangile, dont on reconnaît les traces dans le Par. gr. 74 et le Laur. VI 23 [9].

La Prière de Gethsémané suit la tradition byzantine, souvent reproduite par les peintres balkaniques du XIVe siècle : le Christ est représenté trois fois ; les apôtres dorment, disposés en groupes pittoresques ; ils sont couchés sur le dos, la tête tournée de profil [10].

Dans d'autres scènes, nous devinons des traditions plus particulières. C'est, par exemple, le cas de la Cène. Le Christ occupe sa place à l'angle gauche de la table semi-circulaire ; les apôtres s'alignent à côté de Jésus ; cette rangée dépasse l'angle droit, près duquel on voit Judas, et continue le long du côté antérieur de la table (trois figures). Cette disposition des apôtres, comme on l'a démontré [11], remonte à l'ancienne iconographie orientale, bien qu'on la voie, au XIe et au XIVe siècle, passer quelquefois, mais rarement, dans les œuvres d'artistes byzantins [12]. Ce type iconographique arrive jusqu'en Bulgarie, où nous le trouvons dans une des décorations rupestres du Lom [13], mais

1. Voy. Lavra, Dionysiou, au Mont-Athos (Millet, *Évangile*, fig. 560, 562), Curtea-din-Argeş (Iorga et Balş, *L'art roumain*, p. 21, 23, 24), Péribleptos, à Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 123, 3), réfectoire et narthex de la grande église de Bačkovo.
2. Millet, *Évangile*, p. 70.
3. Voy. Berende et les monuments cités p. 263.
4. Millet, *Mistra*, pl. 119 (Péribleptos), 140 (Pantanassa).
5. Venturi, *Storia*, II, fig. 353. Cf. Ajnalov, *Viz. Živopis*, et p. 152 (étude).
6. Millet, *Évangile*, fig. 192.
7. *Ibidem*, fig. 200.
8. Phot. Bibliothèque d'art et d'archéologie. Cf. Millet, *Évangile*, p. 231.
9. *Ibidem*, fig. 198, 199.
10. Voy. plus haut, p. 207.
11. Millet, *Évangile*, p. 288, 297-300.
12. Par exemple, l'Évangile Palat. 5, à Parme (Dobbert, dans *Repertorium f. K.*, XV, fig. 36 ; Millet, *Évangile*, fig. 608) ; peintures à la Théosképastos de Trébizonde (Dalton, *Byz. art.*, fig. 167 ; Millet, *Évangile*, fig. 284), à Saint-Jean de Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 106, 1), à Dochiariou (Millet, *Évangile*, fig. 294) ; coffre de Bologne (Accademia, 590), etc.
13. Voy. plus haut, p. 234.

Boboševo ne dépend pas directement de l'iconographie très byzantinisée de ces monuments. En effet, à Boboševo, les trois apôtres du premier plan, au lieu d'être assis sur un banc et de tourner le dos au spectateur [1], sont représentés en buste, vus de face (ou à peu près) et appuyés sur le bord inférieur du cadre qui entoure la Cène. Cette manière conventionnelle de représenter ces trois figures mérite spécialement d'attirer l'attention : elle n'est pas due à l'impuissance du peintre, mais à une tradition particulière, dont on retrouve les traces en examinant les miniatures des anciens manuscrits orientaux : l'Évangile syriaque du British Museum [2] et l'Évangile arménien de Munich [3]. A côté de ce détail oriental, une autre survivance ancienne est à signaler dans la représentation de la Cène. C'est un chandelier à long pied, connu par plusieurs images anciennes de la Cène [4]. Sa forme monumentale indique bien un objet qui devait être posé à terre, quoique le peintre de Boboševo, ne connaissant plus ce type de chandelier, l'ait placé au milieu de la table.

Comme nous l'avons dit, les Reniements de Pierre et « le Christ amené au prétoire » sont réunis dans un même cadre. La partie gauche du tableau est occupée par le Reniement ; l'espace qui lui est réservé est divisé en quatre parties, à l'aide de trois murs horizontaux. Tout à fait en bas, sous le premier mur, on voit un brasier et deux hommes : saint Pierre debout à gauche, un serviteur assis à droite ; au-dessus du même mur, saint Pierre, arrivant à gauche, parle à un adolescent ; au-dessus du deuxième mur, on devine la rencontre avec la servante : une femme se tient près d'une porte, à gauche saint Pierre se retourne vers elle ; enfin, le dernier mur sépare cette scène du Repentir.

Ces quatre épisodes se déchiffrent de la façon suivante : la scène située au-dessous du Repentir est une illustration de Jo. XVIII, 16-17, c'est le premier Reniement d'après Jean. La scène au-dessous représente l'épisode de Mt. XXVI, 71, c'est-à-dire la rencontre avec la deuxième servante. Enfin, au bas, le Reniement près du brasier suit Jo. XVIII, 18 (deuxième reniement suivant Jean), en figurant Pierre debout, mais s'inspire de Mc. XIV, 54, en faisant asseoir le serviteur [5]. Remarquons que le serviteur est assis à la manière orientale, les jambes croisées.

Les représentations qui combinent plusieurs textes de différents évangélistes sont d'un emploi commun dans l'art balkanique, aussi bien que la disposition de divers épisodes d'un sujet trop vaste dans les zones superposées et séparées par des murs [6]. Boboševo ne fait que développer un procédé déjà constitué : en effet, il introduit quatre zones au lieu de deux zones habituelles [7].

Ces scènes du Reniement sont accompagnées, plus à droite, de l'illustration du texte évangélique : « on amena le Christ au prétoire » (Jo. XVIII, 28 : « de Caïphe on amena Jésus au prétoire » ; Mt. XXVII, 27 : « alors les soldats du gouverneur, ayant pris Jésus dans le prétoire, réunirent autour de lui toute la cohorte »). Or, la peinture représente, à côté d'une petite table, Caïphe qui

1. C'est le cas des images citées, note 12, à la p. 312.
2. Brit. Mus. addit. 7169 : Millet, *Évangile*, fig. 283.
3. Monac. arm. 6 : Leidinger, *Miniaturen*, IV, pl. 20, a.
4. Voy., par exemple, Psautier Chludov (*Drevnosti*, 1878, pl. VI, 1) ; Tétraévangile Par. gr. 115 (Millet, *Évangile*, fig. 269) ; Psautier Barberini (*ibidem*, fig. 278) ; peinture de San Bastianello (*ibidem*, fig. 276 ; *Repertorium f. K.*, XV, fig. 40), etc.
5. Voy. Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod (Okunev, *Rospis cerkvi Fedora Stratilata*, pl. VI, 2) ; Prokuplje, Mateič, en Serbie (Millet, *Évangile*, fig. 378-379).
6. Millet, *Évangile*, fig. 378-381.
7. *Ibidem*, p. 356-7.

déchire ses vêtements, un autre prêtre juif, et Pilate qui se lave les mains, tous les trois debout sur un échafaudage élevé ; plus à gauche, se tient le Christ ligoté et les serviteurs qui l'ont amené. Comme on peut s'en rendre compte, le moment représenté ne saurait aucunement correspondre au texte qui l'accompagne : la présence des grands-prêtres hébreux s'y oppose nettement. Aussi devine-t-on qu'on est en face d'une scène où sont fondus le Jugement devant le sanhédrin (Mt. XXVI, 57-66) et le Jugement chez Pilate (Mt. XXVII, 1-2, 11-25). Conformément à Mt. XXVI, 5-59, « un autre » prêtre accompagne Caïphe, et suivant Mt. XXVI, 64, Caïphe, courroucé par la réponse de Jésus, déchire ses vêtements. L'apparition de Pilate, à côté de ces deux figures, est plus curieuse, aussi bien que son attitude, c'est-à-dire la manière de se laver les mains en se tenant debout. Ce dernier détail nous amène à l'apocryphe qui décrit le moment où Pilate, irrité par les propos des Juifs, *se lève* en fureur et se lave les mains [1]. Le même apocryphe explique la présence des deux prêtres et la place qu'ils occupent : ils se trouvent entre le Christ et Pilate et se tiennent debout, au lieu d'être sur leur siège de juges, parce qu'ils figurent ici non pas comme juges, mais comme accusateurs du Christ devant Pilate. C'est d'ailleurs seulement dans ce détail qu'on sent une trace de l'apocryphe. Le reste traduit certainement l'Évangile canonique avec cette figure typique de Caïphe déchirant ses habits [2].

L'image voisine, la Flagellation, s'appuie peut-être sur les versets de Matthieu qui viennent immédiatement après la description du Jugement devant Caïphe, précisément Mt. XXVII, 26-30. Mais la scène de la Flagellation est suivie par un nouveau Jugement chez Pilate. Comment expliquer ce retour en arrière ?

Il est probable que l'artiste, après avoir illustré Matthieu, passe au texte de Jean. En effet, d'après Jean, l'ordre des événements correspond à l'ordre des deux dernières scènes de Boboševo. Les versets Jo. XIX, 1-3, sont consacrés à la Flagellation, et les suivants (à partir de 4) parlent du Jugement de Pilate. En outre le deuxième Jugement de Boboševo s'accorde parfaitement avec le texte de Jean : on voit un accusateur du Christ, qui parle en s'adressant à Pilate. Or, d'après Jean, l'histoire du Jugement commence avant la Flagellation, qui, comme épisode du Jugement même, vient interrompre la description du procès. Le vrai commencement de cette description se trouve au chap. XVIII, 28. Rappelons-nous maintenant que ce sont des paroles tirées précisément de ce verset que nous avons trouvées inscrites au-dessus de la première scène du Jugement (« on amena le Christ au prétoire »). Nous constatons donc que le peintre, en réunissant le Reniement de Pierre avec le Jugement chez Caïphe, suivait Matthieu (XXVI, 57-75) et Jean (XVIII, 13-27), et en divisant la scène du Jugement de Pilate en deux tableaux, séparés par la Flagellation, illustrait seulement Jean.

Mais l'iconographie, nous l'avons vu, ne correspond pas à cet ordre de récit chez les deux évangélistes. Le Reniement est traité tantôt d'après Matthieu, tantôt d'après Jean ; le premier Jugement se compose de plusieurs éléments, inspirés par Matthieu et par un apocryphe ; la Flagellation suit Matthieu (le Christ porte un sceptre, on lui donne des coups de bâton, des personnages s'agenouillent devant lui : cf. Mt. XXVII, 29-30) ; enfin, le deuxième Jugement se fonde sur Jean. Une pareille

1. *Acta Pilati*, chap. X (Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, p. 300-1), *Gesta Pilati*, chap. IX (*ibidem*, p. 358-60). Cf. Millet, *Évangile*, p. 45, 582.
2. Mt. XXVI, 64. Voy. Par. gr. 115, Laur. VI 23, Par. copte 13; fresques de Sainte-Sophie de Kiev, de Nagoričino (Millet, *Évangile*, p. 64).

confusion, par ses complications et son ignorance, témoigne d'une époque de décadence. Pourtant, à travers ces arrangements tardifs, on entrevoit des modèles iconographiques anciens et curieux. Ainsi, l'inscription reproduisant tel quel un texte de l'Écriture, la présence du Juif accusateur entre Jésus et Pilate (deuxième Jugement), le motif de Pilate qui se lave les mains debout, sont autant d'éléments qui remontent à des sources très lointaines, et plus précisément aux illustrations primitives du texte évangélique [1] ou apocryphe [2]. Mais un autre arrangement nous paraît particulièrement remarquable à ce point de vue. Le Reniement et le Jugement chez Caïphe, tout comme dans une caverne du Lom [3], sont réunis en un même tableau ; les juges et le Christ sont sur une haute estrade. Cet arrangement, qu'on trouve également sur le grand rétable de Duccio (comme à Boboševo, Pilate y apparaît debout), doit lui aussi appartenir à la conception artistique primitive de ces épisodes de la Passion. En effet, suivant Matthieu, les Reniements et le Jugement de Caïphe ont lieu simultanément et se passent à peu près au même endroit. Aussi, comme nous l'avons vu, les deux scènes se trouvent réunies dans deux peintures bien antérieures à Duccio, à Boboševo et à la caverne du Lom, à savoir, sur une fresque de Sant'Urbano alla Caffarella [4], à Rome et sur une miniature de l'Évangile d'Otton III, à Munich [5]. Duccio et l'artiste de Boboševo ajoutent l'estrade. Or le texte dit expressément que saint Pierre se trouvait *dans la cour* de la maison du grand-prêtre, tandis que le Jugement avait lieu à *l'intérieur* de cette même maison. Comment représenter cet « intérieur » ? Les miniatures descriptives de l'époque pré-iconoclaste nous fournissent une série considérable d'exemples qui montrent le procédé conventionnel auquel l'art chrétien primitif avait recours pour les représentations de ce genre. On dessinait un soubassement et, au-dessus, une série d'arcades qui étaient censées figurer la coupe verticale de l'édifice ; les personnages qu'on devait se représenter à l'intérieur du bâtiment se trouvaient au-dessus du soubassement, entre les arcatures. Il convient d'ajouter que le soubassement, à son tour, était souvent composé de petits arcs ou d'une rangée de piliers [6]. Or c'est exactement le même arrangement que nous trouvons chez Duccio et dans notre monument. Duccio retient le soubassement et les colonnes ; Boboševo, le soubassement sur des piliers. L'« estrade » de notre peinture ne serait donc autre chose qu'un reste de la formule ancienne pour la représentation de l'intérieur d'un édifice, exigée par le texte même de Matthieu. La réunion des Reniements avec le Jugement de Caïphe, aussi bien que la représentation de l'« estrade », doivent être expliquées comme des traces de la conception artistique soucieuse de précision et de naturalisme, que seuls les premiers illustrateurs du texte de Matthieu étaient capables de créer et dont nous avons trouvé des survivances dans des monuments occidentaux de tradition archaïque.

1. Voy. la figure de « l'accusateur » : Év. de Gelat, fol. 135 (Pokrovskij, *Opisanie Gelat. Ev.*, p. 289) ; Év. Par. gr. 74, pl. 48, 86, b ; fresque de l'église de Nemanja à Studenica (Pokryškin, *Pravoslavnaja architektura*, pl. XV). Étude du thème : Millet, *Évangile*, p. 608.
2. Pilate se lave les mains debout : Bible de Farfa, Ambros. L 58 sup. ; porte de Bénévent (Venturi, *Storia*, III, fig. 649) ; Duccio, retable de Sienne. Étude du thème, Millet, *Évangile*, p. 582, 609.
3. Voy. plus haut, p. 237.
4. Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, II, fig. 402.
5. Leidinger, *Miniaturen*, I, pl. 49.
6. Voy. les miniatures du Pentateuque Ashburnham (Gebhardt, *Ashburnham Pentateuch*, pl. VIII, XIII, XIV), de la Bible de Farfa, du Par. gr. 923, du Skylitzès de Madrid (Phot. Hautes-Études).

La Mise au tombeau se rapproche de très près du tableau de Berende [1], quoique le nombre des femmes soit porté jusqu'à cinq. Cette iconographie, quoique moins utilisée dans les Balkans, remonte à une tradition aussi ancienne que le modèle de la scène précédente [2].

L'Incrédulité de Thomas prend place à côté de ces deux images. L'usage généralement répandu dans la peinture byzantine et balkanique est de placer le Christ au milieu de la scène et les groupes des apôtres à ses côtés. Au contraire, l'artiste de Boboševo représente le Christ à droite et tous les apôtres, Thomas en tête, à sa gauche. Il s'agit là certainement d'un très vieux type iconographique, dont on reconnaît les traces dans plusieurs monuments d'art oriental [3] et latin, du haut moyen âge [4].

Enfin, il convient peut être de joindre à ces éléments archaïsants, dans l'iconographie de Boboševo, deux inscriptions qui, conformément au goût des anciennes illustrations de manuscrits, sont destinées à apporter une explication précise des choses représentées. Ainsi, en lisant à la place du titre ordinaire : « les Femmes au tombeau », les mots : « la pierre du sépulcre du Seigneur », камень гроба г[о]сп[о]дна, on se demande s'il ne faut pas y voir une allusion à la relique célèbre que les pèlerins de la Terre Sainte adoraient à Jérusalem [5]. On sait, en effet, que les pèlerinages en Palestine ne cessèrent point à l'époque de la domination turque, et une église située à une vingtaine de kilomètres de Boboševo en conserve même un témoignage très certain. Cette église, qui s'élève au milieu du village de Nedobrovsko, porte une inscription suivant laquelle des fresques y auraient été exécutées en 1614, sur commande d'un « pèlerin » (*hadji*, хаџиа), « après son retour de Jérusalem », où il « avait salué la sainte tombe du Christ et d'autres lieux saints » : над[е] в[ь] иерусалими поклониcе с[ве]т[о]го гроба х[ристо]ва и инне с[ве]та места и потом приде само и сагради храмь сего вь лѣт[о].ꙁ.р.к.в.

L'autre inscription se trouve dans la scène de la « Descente aux Limbes ». C'est précisément ce titre (сьшествие во адъ) qui figure habituellement dans les peintures slaves. Or, à Boboševo, il est remplacé par deux autres. On lit, d'une part, au-dessus du tableau : « Résurrection du Seigneur », вскресение г[оспо]дне, d'autre part, près de la main du Christ qui entraîne Adam : « Destruction de l'Enfer », адово разрушение. Ces inscriptions précisent les deux idées qui se trouvent à la base de l'iconographie de la Descente aux Limbes. Nous avons eu l'occasion [6], à propos d'un tableau de Boiana, d'indiquer que soit l'idée de la résurrection du Christ soit celle de la victoire sur l'Enfer prédominait dans les différentes représentations du sujet, mais c'est à Boboševo seulement que nous trouvons une confirmation formelle de la coexistence de ces deux éléments.

Hormis ces inscriptions, l'iconographie des deux scènes en question est remarquable plutôt par sa parenté avec les types qui deviendront fréquents dans les peintures des XVIe-XVIIe siècles. En constatant ces points de contact avec l'art de l'époque postérieure, nous marquerons le troisième trait important de l'iconographie de Boboševo.

1. Voy. p. 267-268.
2. *Ibidem* et Millet, *Évangile*, p. 491.
3. Év. syriaque, Brit. Mus. addit. 7169, fol. 13; Év. Par. copte 13, fol. 631 (Millet, *Évangile*, fig. 634, 631). M. Millet attribue à ce type iconographique une origine orientale (*ibidem*, p. 636-8).
4. Voy., par exemple, le reliquaire en argent du *Sancta Sanctorum* (Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, fig. 430).
5. Kondakov et Tolstoj, *Antiquités russes*, VI, p. 66, 72. Ajnalov, dans *Žurnal Min. N. Pr.*, 1906, p. 254. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, p. 116; Millet, *Évangile*, p. 498-9, 523 sq.
6. Voy. p. 144.

En effet, revenons aux Femmes au tombeau. Boboševo est, après Castoria [1], le monument le plus ancien où l'on trouve la représentation de deux anges assis devant le tombeau, motif qui reviendra plus d'une fois dans les œuvres des peintres crétois [2]. Mais, tandis que, dans ces peintures plus tardives, le motif sera accompagné de l'image d'un sarcophage [3], Boboševo ne montre, devant le tombeau, que la « pierre roulée » traditionnelle, précisée par l'inscription que nous venons d'indiquer : « la pierre de la tombe du Seigneur ». Or, comme les attitudes des anges remontent également à des formules anciennes et d'un emploi courant dans l'art des pays orthodoxes [4], Boboševo nous présente peut-être l'aspect primitif — composé entièrement d'après les modèles de l'iconographie byzantino-orientale et dépourvu d'éléments occidentaux — de l'iconographie caractéristique des Femmes au tombeau du XVIe et du XVIIe siècle.

Dans ses grandes lignes, la Descente aux Limbes suit la tradition byzantine, mais une tendance nouvelle se devine dans l'attitude du Christ penché en avant, à cause de sa marche précipitée, aussi bien que dans le mouvement brusque qu'il a pour ramener Adam. Mais c'est surtout le dessin de l'auréole, très inclinée elle aussi, qui prête un caractère nouveau à la scène. On voit un ovale, posé obliquement, entouré d'un cadre dentelé, et une autre figure globulaire, qui, à son tour, est accompagnée de zigzags. Le scintillement du bleu clair et du rouge éclatant de ces auréoles produit un effet de flammes enveloppant la figure du ressuscité, et l'inclinaison de l'axe ovale inscrit dans le cercle renforce le mouvement de la scène. Cette conception n'est guère byzantine. On croirait une vision lumineuse des moines mystiques du XIVe siècle, mais ces auréoles inclinées et entourées de langues de flammes [5] caractérisent pour nous l'art des XVIe-XVIIe siècles. Ce détail, comme l'iconographie des Femmes au tombeau, place donc Boboševo à l'origine d'une nouvelle série de monuments balkaniques.

Passons à l'iconographie de la scène intitulée « Thrène », рыдание, titre conforme à la tradition grecque, mais non pas à la tradition slave, qui emploie ordinairement le titre « Enterrement », погребение. Sous la croix du Calvaire, une dalle de marbre est recouverte d'un linge; le Christ est couché sur ce lit, tandis que la Vierge se tient derrière la couche funèbre; toutes les autres figures se trouvent également dans le fond, en laissant le corps du Christ exposé aux regards des spectateurs; Jean baise la main du Christ; plus à droite, Joseph d'Arimathie s'incline; enfin, derrière ces personnages principaux se presse une foule de femmes groupées surtout auprès de la tête du Seigneur; du côté opposé, Nicodème, vêtu de la simple tunique des ouvriers, creuse une tombe au fond d'un monticule.

Examinons cette iconographie de plus près. Certains traits qui paraissent d'abord d'origine

1. Millet, *Évangile*, fig. 577.
2. Lavra et Dionysiou, au Mont-Athos; Météores (*ibidem.*, p. 534, fig. 580).
3. *Ibidem*, fig. 577.
4. L'un des deux anges fait face aux femmes et tend le bras droit vers elles ; l'autre les regarde en tournant la tête et leur montre le tombeau vide. Les deux attitudes sont traditionnelles, on les connaît depuis les plus anciennes images de la scène. Voy. par ex., Millet, *Évangile*, fig. 563 sq.
5. Les premières traces de ce dessin de l'auréole apparaissent à l'époque de Boboševo, en Grèce et en Valachie. Voy., par ex., l'auréole entourée de rayons en forme de zigzags ou de flèches, sur une reliure valaque de la fin du XVe siècle (Iorga et Balş, *L'art roumain*, p. 52); l'auréole inclinée : *ibidem*, p. 70 (croix en bois du XVe-XVIe siècle); Mutafčiev, dans *Izvestija B. A. D.*, II, 1, 1911, fig. 1 (« épigonation » de 1636 au Musée de Sofia) et Millet, *Mistra*, pl. 116, 3 (Péribleptos).

italienne, remontent certainement à la pratique byzantine. Ainsi l'attitude de la Vierge penchée sur le corps du Christ, mais placée derrière sa couche, répond à un motif souvent répété dans l'art balkanique du XIVe siècle et de l'époque postérieure [1], aussi bien que dans l'art italien primitif [2]. Or c'est précisément derrière le corps du Christ que la Vierge incline son buste, dans les monuments byzantins du XIIe siècle [3]. De même, l'intimité du mouvement de la Vierge, qui presse son visage contre celui de Jésus, paraît indiquer une source italienne [4]. Mais ce motif, fréquent chez les artistes balkaniques à partir du XIVe siècle [5], apparaît bien avant (au XIIe siècle), dans l'art byzantin et copte [6]. A une tradition byzantine appartient aussi la manière de grouper les femmes auprès de la tête du Christ [7]. Enfin la ressemblance particulière de Boboševo avec la peinture de Čučer, en Serbie (fin du XIVe siècle) [8], indique une fois de plus l'origine byzantine de notre iconographie. Aux éléments que nous venons d'énumérer, Čurčer ajoute les deux femmes qui apparaissent en venant de derrière une montagne — détail qui ne laisse aucun doute sur sa provenance byzantine [9]. D'ailleurs, Boboševo aussi montre dans une autre scène — la Mise en croix — des représentations analogues [10].

Fondée sur la tradition byzantine, l'iconographie du Thrène à Boboševo, dans son ensemble et dans la composition des figures et des groupes, se rapproche surtout des œuvres balkaniques de l'époque postérieure et en particulier des peintures crétoises. C'est ce que montre en particulier la présence de Joseph creusant la tombe. C'est là un détail qu'on verra reproduit, trait pour trait, dans les peintures

1. Peintures à Saint-Nicolas de Castoria (Millet, *Évangile*, fig. 544), à Čučer, en Serbie (*ibidem*, fig. 545), à Vatopédi (*ibidem*, fig. 628), à Kovalevo, en Russie (Igor Grabar, *Hist. de l'art russe*, VI, p. 187); stéatite du Vatican (Millet, *Évangile*, fig. 543).
2. Voy. les exemples réunis dans Millet, *Évangile*, fig. 538-542, 547.
3. Évangiles : Palat. 5, à Parme (*ibidem*, fig. 531), Brit. Mus. Harley 1810 (*ibidem*, fig. 532), Vat. gr. 1156 (*ibidem*, fig. 533), Gelat (*ibidem*, fig. 535), Par. Inst. cathol., copte-arabe 1 (*ibidem*, fig. 530), peinture de Bačkovo (voy. plus haut, fig. 13).
4. *Ibidem*, fig. 540-2, 546, 547, 553, 554.
5. Castoria, Čučer, Kučevište (*ibidem*, fig. 550), Protaton (*ibidem*, fig. 552), Vatopédi ; reliure de Bessarion (*ibidem*, fig. 526).
6. Évangiles : Par. Inst. cath., copte-arabe 1 ; Vat. gr. 1156 ; Gelat ; Parme, Palat. 5 ; peinture à Nerezi, près de Skoplje.
7. Voy. les peintures de Bačkovo, de Spas-Mirožskij monastir, près de Pskov ; les miniatures des Évangiles, Vat. gr. 1156, Parme, Palat. 5. Le même arrangement apparaît dans les œuvres des Crétois et dans les monuments du XIVe siècle qui s'en rapprochent : Castoria, Čučer, Rudenica (Millet, *Évangile*, fig. 558), stéatite du Vatican, Lavra, Vatopédi (*ibidem*, fig. 560-1).
8. *Ibidem*, fig. 545, p. 505-6.
9. Ces figures, qui reproduisent un motif antique, se voient dans les images du Thrène, dans les Évangiles, Parme Palat. 5, et Vat. gr. 1156, et dans le Psautier de Mélisende (Millet, *Évangile*, fig. 534). — Toutes nos observations portent à croire que le type iconographique de Boboševo (et de Čučer) ne dépend pas de l'Occident. M. Millet (*ibidem*, p. 506 sq.) a, d'une manière générale, soutenu cette thèse, mais il l'abandonna finalement, croyant que le mouvement intime de la Vierge, qui presse son visage contre la joue du Sauveur, est d'origine italienne. Mais ce motif aussi apparaît, comme nous l'avons vu, sur les monuments byzantins. Il remonte même, peut-être, à une époque encore plus ancienne. En effet, la scène du Thrène de Jacob, dans la Genèse de Vienne, est composée suivant une formule analogue à l'iconographie tardive du Thrène du Christ : le mort est étendu sur un lit, derrière lequel se trouvent les pleureuses. L'attitude de Madeleine, qui élève les deux bras au-dessus de la tête, est aussi celle d'une femme qui suit le convoi funèbre de Jacob. Enfin, Joseph s'incline sur le corps de son père et le baise au visage ; son mouvement est identique à celui de la Vierge dans le Thrène du Christ (Garrucci, *Storia*, pl. 123, 4 ; Hartel et Wickoff, *Wiener Genesis*, pl. XLVIII).
10. On y voit un groupe de femmes derrière une colline. Voy. Nagoričino (Millet, *Évangile*, fig. 416) et une peinture du Lom (voy. p. 243).

crétoises, aux XVIe-XVIIe siècles [1]. Au chapitre suivant, nous retrouverons le motif de Boboševo, avec tous ces détails, dans une peinture bulgare de 1500. On constatera donc que deux monuments bulgares, appartenant à une époque antérieure aux décorations athonites, font usage d'une iconographie qu'adopteront plus tard les peintres de l'Athos.

Dans les thèmes iconographiques que nous venons d'énumérer, Boboševo se montra indépendante de l'art occidental. Mais il n'en a pas été toujours de même et précisément pour les scènes du Chemin de croix et de la Mise en croix.

La première de ces images représente Simon, la croix sur l'épaule, en tête du cortège, suivi des soldats, et du Christ, qui a les mains et le cou liés par une corde. A cette iconographie habituelle, Boboševo ajoute les deux larrons qui suivent la procession en portant chacun leur croix.

Ces deux figures sont absolument inconnues de l'iconographie byzantine, et cela s'explique : aucun évangéliste ne mentionne les larrons en parlant de la montée au Calvaire. Il est vrai que certains apocryphes rappellent leur présence dans le cortège [2], mais il a fallu que les Italiens du XIIIe siècle se soient souvenus de ce récit, pour faire entrer les larrons dans les représentations figurées du Chemin de croix. Il se peut que l'art italien ait adopté ce sujet sous l'influence des *Méditations* du Pseudo-Bonaventure, qui s'arrête assez longuement à cet épisode : *Ductus autem fuit foras cum sociis suis, duobus utique latronibus. Ecce haec est sua societas. O bone Iesu, quantam verecundiam faciunt vobis is'i vestri amici, latronibus vos associant, sed et deterius faciunt qui crucem vobis portandam imponunt, quod de latronibus ipsis non legitur. Unde non solum, iuxta Isaiam, cum iniquis deputatus est, sed iniquorum iniquior. Indicibilis est Domine patientia vestra* [3].

Les peintres italiens suivent cette description. Ils représentent le Christ avec la croix et, à côté de lui, devant ou derrière, les deux larrons. La série des tableaux commence par une fresque dans l'église inférieure d'Assise, attribuée à l'atelier de Pierre Lorenzetti [4]. Des artistes italiens, français et allemands reprennent ce thème assez souvent, au cours des XIVe, XVe et XVIe siècles [5]. Mais, fidèles au texte de l'apocryphe, approfondi par le Pseudo-Bonaventure, ils ne donnent pas de croix aux larrons qui avancent, mains liées, poussés par les bourreaux. Souvent leurs croix ne sont même pas représentées; Dürer en charge deux serviteurs qui marchent à côté des condamnés [6]. Ainsi Boboševo emprunte un motif nettement occidental, mais elle en offre un aspect qui diffère un peu des exemples analogues, italiens et allemands.

1. Voy. le Thrène, à Lavra (1535) et Stavronikita (1545), au Mont-Athos, dans l'église de l'Annonciation du Stragar, en Serbie (XVIIe siècle) : Millet, *Évangile*, p. 513, fig. 560.
2. *Acta Pilati*, A, chap. X ; *Gesta Pilati*, chap. X ; Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, p. 246, 361.
3. *Sancti Bonaventurae opera*, VI, Moguntiae, 1609 (*Meditationes vitae Christi*), p. 387.
4. Venturi, *Storia*, V, fig. 561.
5. Voy. par ex. Pérouse, Boccati (Reinach, *Répertoire de peintures du M.-A.*, I, 400, 1); Boccacino, Londres, Nat. Gallery, 806 (*ibidem*, 402, 2) ; école allemande, Nuremberg, coll. Bryn, 72 (*ibidem*, III, 175, 1) ; école de Westphalie, coll. Arthur J. Sulley (*ibidem*, IV, 183, 1) ; « Très belles heures du duc de Berry », à la Bibl. de Bruxelles (Fierens-Gevaert, *Les primitifs flamands*, I, Bruxelles, 1908, fig. III, p. 5) ; diptyque français d'env. 1400, M. Douglas, Londres (H. Bouchot, *L'exposition des primitifs français*, Paris, s. d., pl. XVI).
6. Coll. Cook à Richmund : grisaille relevée de couleurs, attribuée à Dürer ; répliques inférieures à Bergame et à Dresde (Reinach, *Répertoire de peintures du M.-A.*, IV, 185, 1). — Ailleurs, par exemple, dans le triptyque de Jean Mostaert, au Musée Royal de Bruxelles, les deux croix gisent à terre, au sommet du calvaire (P. Wytsman, *Tableaux anciens peu connus en Belgique*, Bruxelles, 1903, pl. s. n.).

italienne, remontent certainement à la pratique byzantine. Ainsi l'attitude de la Vierge penchée sur le corps du Christ, mais placée derrière sa couche, répond à un motif souvent répété dans l'art balkanique du xive siècle et de l'époque postérieure [1], aussi bien que dans l'art italien primitif [2]. Or c'est précisément derrière le corps du Christ que la Vierge incline son buste, dans les monuments byzantins du xiie siècle [3]. De même, l'intimité du mouvement de la Vierge, qui presse son visage contre celui de Jésus, paraît indiquer une source italienne [4]. Mais ce motif, fréquent chez les artistes balkaniques à partir du xive siècle [5], apparaît bien avant (au xiie siècle), dans l'art byzantin et copte [6]. A une tradition byzantine appartient aussi la manière de grouper les femmes auprès de la tête du Christ [7]. Enfin la ressemblance particulière de Boboševo avec la peinture de Čučer, en Serbie (fin du xive siècle) [8], indique une fois de plus l'origine byzantine de notre iconographie. Aux éléments que nous venons d'énumérer, Čurčer ajoute les deux femmes qui apparaissent en venant de derrière une montagne — détail qui ne laisse aucun doute sur sa provenance byzantine [9]. D'ailleurs, Boboševo aussi montre dans une autre scène — la Mise en croix — des représentations analogues [10].

Fondée sur la tradition byzantine, l'iconographie du Thrène à Boboševo, dans son ensemble et dans la composition des figures et des groupes, se rapproche surtout des œuvres balkaniques de l'époque postérieure et en particulier des peintures crétoises. C'est ce que montre en particulier la présence de Joseph creusant la tombe. C'est là un détail qu'on verra reproduit, trait pour trait, dans les peintures

1. Peintures à Saint-Nicolas de Castoria (Millet, *Évangile*, fig. 544), à Čučer, en Serbie (*ibidem*, fig. 545), à Vatopédi (*ibidem*, fig. 628), à Kovalevo, en Russie (Igor Grabar, *Hist. de l'art russe*, VI, p. 187); stéatite du Vatican (Millet, *Évangile*, fig. 543).
2. Voy. les exemples réunis dans Millet, *Évangile*, fig. 538-542, 547.
3. Évangiles : Palat. 5, à Parme (*ibidem*, fig. 531), Brit. Mus. Harley 1810 (*ibidem*, fig. 532), Vat. gr. 1156 (*ibidem*, fig. 533), Gelat (*ibidem*, fig. 535), Par. Inst. cathol., copte-arabe 1 (*ibidem*, fig. 530), peinture de Bačkovo (voy. plus haut, fig. 13).
4. *Ibidem*, fig. 540-2, 546, 547, 553, 554.
5. Castoria, Čučer, Kučevište (*ibidem*, fig. 550), Protaton (*ibidem*, fig. 552), Vatopédi ; reliure de Bessarion (*ibidem*, fig. 526).
6. Évangiles : Par. Inst. cath., copte-arabe 1 ; Vat. gr. 1156 ; Gelat ; Parme, Palat. 5 ; peinture à Nerezi, près de Skoplje.
7. Voy. les peintures de Bačkovo, de Spas-Mirožskij monastir, près de Pskov ; les miniatures des Évangiles, Vat. gr. 1156, Parme, Palat. 5. Le même arrangement apparaît dans les œuvres des Crétois et dans les monuments du xive siècle qui s'en rapprochent : Castoria, Čučer, Rudenica (Millet, *Évangile*, fig. 558), stéatite du Vatican, Lavra, Vatopédi (*ibidem*, fig. 560-1).
8. *Ibidem*, fig. 545, p. 505-6.
9. Ces figures, qui reproduisent un motif antique, se voient dans les images du Thrène, dans les Évangiles, Parme Palat. 5, et Vat. gr. 1156, et dans le Psautier de Mélisende (Millet, *Évangile*, fig. 534). — Toutes nos observations portent à croire que le type iconographique de Boboševo (et de Čučer) ne dépend pas de l'Occident. M. Millet (*ibidem*, p. 506 sq.) a, d'une manière générale, soutenu cette thèse, mais il l'abandonna finalement, croyant que le mouvement intime de la Vierge, qui presse son visage contre la joue du Sauveur, est d'origine italienne. Mais ce motif aussi apparaît, comme nous l'avons vu, sur les monuments byzantins. Il remonte même, peut-être, à une époque encore plus ancienne. En effet, la scène du Thrène de Jacob, dans la Genèse de Vienne, est composée suivant une formule analogue à l'iconographie tardive du Thrène du Christ : le mort est étendu sur un lit, derrière lequel se trouvent les pleureuses. L'attitude de Madeleine, qui élève les deux bras au-dessus de la tête, est aussi celle d'une femme qui suit le convoi funèbre de Jacob. Enfin, Joseph s'incline sur le corps de son père et le baise au visage ; son mouvement est identique à celui de la Vierge dans le Thrène du Christ (Garrucci, *Storia*, pl. 123, 4 ; Hartel et Wickoff, *Wiener Genesis*, pl. XLVIII).
10. On y voit un groupe de femmes derrière une colline. Voy. Nagoričino (Millet, *Évangile*, fig. 416) et une peinture du Lom (voy. p. 243).

crétoises, aux xvie-xviie siècles [1]. Au chapitre suivant, nous retrouverons le motif de Boboševo, avec tous ces détails, dans une peinture bulgare de 1500. On constatera donc que deux monuments bulgares, appartenant à une époque antérieure aux décorations athonites, font usage d'une iconographie qu'adopteront plus tard les peintres de l'Athos.

Dans les thèmes iconographiques que nous venons d'énumérer, Boboševo se montra indépendante de l'art occidental. Mais il n'en a pas été toujours de même et précisément pour les scènes du Chemin de croix et de la Mise en croix.

La première de ces images représente Simon, la croix sur l'épaule, en tête du cortège, suivi des soldats, et du Christ, qui a les mains et le cou liés par une corde. A cette iconographie habituelle, Boboševo ajoute les deux larrons qui suivent la procession en portant chacun leur croix.

Ces deux figures sont absolument inconnues de l'iconographie byzantine, et cela s'explique : aucun évangéliste ne mentionne les larrons en parlant de la montée au Calvaire. Il est vrai que certains apocryphes rappellent leur présence dans le cortège [2], mais il a fallu que les Italiens du xiiie siècle se soient souvenus de ce récit, pour faire entrer les larrons dans les représentations figurées du Chemin de croix. Il se peut que l'art italien ait adopté ce sujet sous l'influence des *Méditations* du Pseudo-Bonaventure, qui s'arrête assez longuement à cet épisode : *Ductus autem fuit foras cum sociis suis, duobus utique latronibus. Ecce haec est sua societas. O bone Iesu, quantam verecundiam faciunt vobis is'i vestri amici, latronibus vos associant, sed et deterius faciunt qui crucem vobis portandam imponunt, quod de latronibus ipsis non legitur. Unde non solum, iuxta Isaiam, cum iniquis deputatus est, sed iniquorum iniquior. Indicibilis est Domine patientia vestra* [3].

Les peintres italiens suivent cette description. Ils représentent le Christ avec la croix et, à côté de lui, devant ou derrière, les deux larrons. La série des tableaux commence par une fresque dans l'église inférieure d'Assise, attribuée à l'atelier de Pierre Lorenzetti [4]. Des artistes italiens, français et allemands reprennent ce thème assez souvent, au cours des xive, xve et xvie siècles [5]. Mais, fidèles au texte de l'apocryphe, approfondi par le Pseudo-Bonaventure, ils ne donnent pas de croix aux larrons qui avancent, mains liées, poussés par les bourreaux. Souvent leurs croix ne sont même pas représentées; Dürer en charge deux serviteurs qui marchent à côté des condamnés [6]. Ainsi Boboševo emprunte un motif nettement occidental, mais elle en offre un aspect qui diffère un peu des exemples analogues, italiens et allemands.

1. Voy. le Thrène, à Lavra (1535) et Stavronikita (1545), au Mont-Athos, dans l'église de l'Annonciation du Stragar, en Serbie (xviie siècle) : Millet, *Évangile*, p. 513, fig. 560.
2. *Acta Pilati*, A, chap. X ; *Gesta Pilati*, chap. X ; Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, p. 246, 361.
3. *Sancti Bonaventurae opera*, VI, Moguntiae, 1609 (*Meditationes vitae Christi*), p. 387.
4. Venturi, *Storia*, V, fig. 561.
5. Voy. par ex. Pérouse, Boccati (Reinach, *Répertoire de peintures du M.-A.*, I, 400, 1); Boccacino, Londres, Nat. Gallery, 806 (*ibidem*, 402, 2) ; école allemande, Nuremberg, coll. Bryn, 72 (*ibidem*, III, 175, 1) ; école de Westphalie, coll. Arthur J. Sulley (*ibidem*, IV, 183, 1) ; « Très belles heures du duc de Berry », à la Bibl. de Bruxelles (Fierens-Gevaert, *Les primitifs flamands*, I, Bruxelles, 1908, fig. III, p. 5) ; diptyque français d'env. 1400, M. Douglas, Londres (H. Bouchot, *L'exposition des primitifs français*, Paris, s. d., pl. XVI).
6. Coll. Cook à Richmund : grisaille relevée de couleurs, attribuée à Dürer ; répliques inférieures à Bergame et à Dresde (Reinach, *Répertoire de peintures du M.-A.*, IV, 185, 1). — Ailleurs, par exemple, dans le triptyque de Jean Mostaert, au Musée Royal de Bruxelles, les deux croix gisent à terre, au sommet du calvaire (P. Wytsman, *Tableaux anciens peu connus en Belgique*, Bruxelles, 1903, pl. s. n.).

D'ailleurs, quelques autres considérations parlent en faveur d'un emprunt aux peintures occidentales. D'une part, Boboševo se range à côté de presque toutes les images occidentales, en figurant les larrons sans autres vêtements que les légers περιζώματα sur les hanches [1]. D'autre part, quelques peintures murales bulgares représentent les larrons du Chemin de croix, tels qu'on les voit à Boboševo, en les faisant accompagner d'un groupe de personnages indubitablement copiés sur des modèles italiens. Ainsi la décoration d'une église du village de Vukovo (à deux ou trois kilomètres de Boboševo), datée de 1598, conserve un Chemin de croix, où la foule et les bourreaux du Christ sont suivis de plusieurs cavaliers vêtus d'habits somptueux et coiffés de couronnes, dont l'un porte dans sa main étendue une feuille avec quelques caractères illisibles. Or ces cavaliers, qui figurent les envoyés de Pilate et peut-être Pilate lui-même, appartiennent aux motifs introduits dans l'iconographie de cette scène par les peintres italiens du XIVe siècle. On ne saurait surtout douter de la provenance italienne de ce motif à Vukovo, qui reproduit trait pour trait un détail caractéristique des peintures des quattrocentistes, à savoir, un cavalier vu de dos. La large croupe du cheval, tournée vers le spectateur, est un motif essentiellement italien [2].

Les mêmes cavaliers reviennent dans deux décorations du village d'Arbanassi, — en 1681, dans l'église de la Nativité, et en 1710, dans l'église de Saint-Georges. Ces deux peintures nous sont particulièrement précieuses, car elles réunissent dans un même tableau les deux larrons [3] de Boboševo et les cavaliers, de provenance italienne, de Vukovo. C'est ainsi que tout nous amène à reconnaître les sources italiennes du Chemin de croix de Boboševo.

Une seule représentation peinte du même sujet, celle de Curtea-din-Argeş, en Roumanie, peut être rangée à côté de ces images bulgares. Il nous semble, pourtant, que Boboševo précède de beaucoup cette peinture roumaine [4], qui se distingue par un style particulièrement sec, impuissant et désagréable, par des erreurs frappantes (voy. la représentation de la caverne qui entoure la Vierge) et des déformations (voy. les créneaux démesurément longs et étroits) qui témoignent d'un art très tardif. Il est fort probable que cette scène remonte à la restauration de l'église au XVIIIe siècle [5], et cela paraît d'autant plus vraisemblable que la peinture murale en question coïncide jusqu'aux moindres

1. Il y a eu, toutefois, des exceptions, par exemple, la miniature des « Très belles heures du duc de Berry », mentionnée à la note 5 de la p. 319 : les larrons y portent des vêtements de l'époque.

2. Parmi les plus anciens exemples, citons : Florence, chapelle des Espagnols, Chemin de croix (Venturi, *Storia*, V, fig. 634); Padoue, oratoire Saint-Georges, Altichieri et Avanzo, Crucifiement (*ibidem*, fig. 771) ; Verone, San Fermo Maggiore, fresque attribuée à Turone, Crucifiement (*ibidem*, fig. 761) ; San Gimignano, Collegiata, Berna et Giovanni da Asciano, Crucifiement (phot. Alinari 3564); Rome, Saint-Clément, Masaccio, Crucifiement. — Au XIVe siècle se rapporte encore un diptyque français, au Musée du Bargello de Florence (H. Bouchot, *L'exposition des primitifs*, pl. II).

3. Il est curieux de noter que les περιζώματα des larrons, à Arbanassi (église Saint-Georges), ont la forme de petits caleçons. Il se peut qu'il s'agisse simplement d'une déformation sous le pinceau ignorant du peintre de 1710, mais il conviendrait peut-être de comparer ce détail à un fait analogue dans la fresque d'Altichieri et d'Avanzo dans l'oratoire Saint-Georges, à Padoue (Venturi, *Storia*, V, fig. 771. Phot. Alinari 13146).

4. *Curtea-din-Argeş*, dans *Bull. com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, fig. 284.

5. *Ibidem*, p. 260 261. D'ailleurs, les peintures de l'église ont été très retouchées au courant des siècles derniers : leur style en témoigne nettement. Cela empêche de préciser la date de la décoration, pour laquelle, comme on le sait, les documents historiques ne fournissent aucun renseignement. Les peintures nous semblent être postérieures au XIVe siècle et au début du XVe. Cette affirmation n'est pas en contradiction avec les dates que nous offrent les *graffiti* sur les murs de l'église. Une de ces inscriptions (*ibidem*, p. 36) porte une date que l'auteur de la monographie identifie avec l'an 1415 (*ibidem*, p. 36). En

détails avec un dessin du XVIIIe siècle dans un « Manuel de la peinture » conservé à Bucarest [1], et qu'elle est tout à fait analogue à plusieurs représentations du Chemin de croix, sur des œuvres d'orfèvrerie valaque du XVIIIe siècle [2]. La peinture de Curtea-din-Argeş a été, vraisemblablement, exécutée d'après le dessin du « Manuel » de Bucarest, qui reproduisait un motif courant au XVIIIe siècle [3], et dont Boboševo nous montre le point de départ [4].

La deuxième des scènes de Boboševo où l'on distingue des motifs iconographiques d'origine occidentale est la Mise en croix. D'une manière générale, l'iconographie de ce sujet suit le type répandu au XIVe et au XVe siècle (Trébizonde, Čučer, Saint-Théodore de Novgorod, Saints-Taxiarques de Castoria, Mistra, coffre de Bologne [5]), qui représente le Christ de face, devant la croix, abandonnant ses deux bras étendus aux bourreaux qui se préparent à les clouer. Mais, en adoptant ce schéma, Boboševo lui donne une vie nouvelle. En effet, aucun des monuments indiqués n'insiste avec tant de détails précis sur la représentation du Christ cloué à la croix : deux bourreaux, assis dos à dos sur la branche transversale de la croix, saisissent les mains du Christ et lèvent leur marteau pour enfoncer les deux premiers clous; deux autres serviteurs, marteau en main, se tiennent sur deux échelles appuyées à la croix ; le cinquième et le sixième bourreau fixent les pieds du Seigneur et brandissent leur marteau, accroupis au pied de la croix. Même les peintures les plus proches de notre monument ne connaissent pas autant de détails : à Trébizonde et à Čučer, on ne voit que deux serviteurs juchés sur des échelles : l'un d'eux lève son marteau ; un troisième bourreau (ils sont quatre en tout, à Trébizonde) se trouve au pied de la croix : à Trébizonde, il saisit le pied du Christ; sur le coffre de Bologne, deux bourreaux, assis sur la croix, tiennent les bras du Christ. Nulle part, le nombre des bourreaux n'atteint celui de Boboševo, nulle part non plus, parmi les monuments orientaux, l'animation de ces six figures, qui enveloppent le Christ, et leur agitation ne sont aussi inquiétantes.

Mais il suffit de se tourner vers les images des primitifs italiens pour reconnaître la source de Boboševo. Comme on a pu le démontrer [6], les traits généraux de l'iconographie adoptée par notre monument ont été empruntés à l'art italien (voy. la fresque de Santa Maria di Donna Regina, à

réalité, les lettres ѕ : к : г qu'on y lit (d'après la monographie citée) ne correspondent pas à 1415, mais à 515, date impossible pour l'église d'Argeş. Il est plus que probable que le ѕ doit être remplacé par un ꙁ : ꙁкг = 1515.

1. *Ibidem*, fig. 191 : Manuscrit Acad. Roumaine, 4602.

2. Voy. les trois couvertures d'Évangile exécutées par des artisans saxons de Transylvanie pour le voévode Brâncoveanu (Iorga-Balş, *L'art roumain*, p. 257-8, fig. sur p. 258, 261, 262). L'iconographie de plusieurs images, sur ces couvertures, ainsi que leur style, offrent un aspect nettement occidental.

3. Rappelons que les deux images d'Arbanassi, citées plus haut, sont de la même époque : 1681, 1710.

4. *Curtea-din-Argeş*, *Bul. com. mon. ist.*, X-XVI, Bucarest, 1923, p. 284 : l'auteur reconnaît une influence des peintures de Curtea-din-Argeş sur l'art roumain du XVIIIe siècle, en se basant sur les dessins du « Manuel » de Bucarest. Or, la découverte du Chemin de croix, représenté suivant le même poncif, à Boboševo, à la fin du XVe siècle, à Arbanassi, au XVIIe siècle, s'oppose à cette conclusion. Le type, usité dans les Balkans à partir du XVe siècle, s'est perpétué jusqu'au XVIIIe siècle, époque où il jouit chez les Valaques d'un succès tout spécial. Sans être placés à la tête du mouvement, le « Manuel » de Bucarest et la peinture d'Argeş se rangent à côté des autres monuments du XVIIIe siècle, provoqués par le même courant.

5. Millet, *Évangile*, p. 392, fig. 420, 422, phot. Hautes-Études B 230; Okunev, *Rospis cerkvi Fedora Stratilata*, p. 7 ; Millet, *Mistra*, pl. 123, 3 ; 134, 5.

6. Millet, *Évangile*, p. 388 sq.

Naples [1]; un tableau d'Ambrogio Lorenzetti, à l'Académie de Sienne [2]; une fresque de Fra Angelico, à San Marco [3]). Mais, tout en s'inspirant de ces modèles, les artistes balkaniques du XIVe siècle ne les suivirent que de très loin, arrêtés par l'entassement des figures mouvementées et par la brutalité de leurs gestes. Boboševo est, selon nous, le premier monument orthodoxe dont le peintre accepta sans hésitation la conception réaliste des primitifs italiens, introduisit un grand nombre de bourreaux et goûta entièrement le réalisme cruel de leurs gestes. Placée à côté des peintures italiennes, Boboševo pourrait passer pour une illustration fidèle d'un passage des *Méditations* du Pseudo-Bonaventure, qui peut-être inspira les artistes occidentaux et qui, lui aussi, s'arrête avec prédilection à la description des différents moments de la Crucifixion [4]. Vis-à-vis de cette description, la peinture de Boboševo ne présente que cette particularité de figurer simultanément les moments successifs du récit.

L'Ascension mérite d'être mentionnée à côté du Chemin de croix et de la Mise en croix, à cause de l'attitude de la Vierge qui, tout en conservant sa place traditionnelle, au milieu de la scène, se présente de profil. Cette position, tout comme l'attitude de face, a été conçue par l'ancien art chrétien de la Palestine [5], mais tandis que la Vierge vue de face fut adoptée, par la suite, dans l'iconographie courante de l'Ascension, la Vierge représentée de côté n'eut jamais de succès, ni dans l'art byzantin, ni dans l'art des pays slaves. Par contre, l'Occident latin conserva la tradition abandonnée en Orient [6], et c'est de l'Occident, par conséquent, que l'artiste bulgare de 1488 a dû le recevoir [7], plutôt que par l'intermédiaire de quelque très ancien monument oriental.

Essayons de résumer nos observations sur Boboševo. Ce modeste monument montre l'extrême complexité des courants artistiques qui, après une longue tradition picturale, se croisent sur le sol bulgare à la fin du XVe siècle. Par l'essentiel de ses procédés et par ses modèles les plus importants, Boboševo se rattache à la tradition séculaire de l'art balkanique, qui puise aux sources les plus anciennes de l'art chrétien. Ces sources arrivent quelquefois à travers Byzance et quelquefois par l'intermédiaire de l'art local archaïsant, semblable à celui de Zemen et de son groupe de monuments. Mais, vis-à-vis de ces peintures du XIVe siècle, Boboševo se caractérise par des traits qui la rapprochent des décorations du XVIe et du XVIIe siècle. Boboševo nous aide à trouver la voie par laquelle la peinture des siècles antérieurs viendra joindre l'art balkanique tardif. Enfin, c'est ici pour la première fois, parmi les monuments de peinture bulgare, que l'on constate des traces certaines d'influences venues de l'Occident. Les autres peintures de la fin du XVe siècle multiplieront les manifestations de ce courant nouveau dans la peinture des Bulgares.

1. Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina*, Naples, 1899, pl. IV; Venturi, *Storia*, V, fig. 132.
2. Rothes, *Sienesiche Malerei*, p. 77-78; Millet, *Évangile*, fig. 419.
3. Phot. Alinari 4316.
4. *Sancti Bonaventurae opera*, VI, p. 388. Traduction française de M. Millet (*Évangile*, p. 390).
5. Voy. l'ampoule de Monza : Garruci, *Storia*, pl. 435, 1. Un encolpion, connu d'après un ancien dessin au Windsor, présentait le même type de la Vierge : E. B. Smith, dans *Byz. Zeit.*, 1913-14, pl. 23, p. 217 sq., fig. 2.
6. Voy. Dewald, dans *American Journal of Archaeology*, 2e série, 19, 1915, p. 227 sq., fig. 7, 8, 9, 12, 13, 16-21.
7. Giotto, à l'*Arena* de Padoue : Venturi, *Storia*, V, fig. 295.

Orlica.

Orlica, μετόχι du grand monastère Saint-Jean de Rila, se trouve à environ 10 km. de Boboševo, à l'entrée du défilé qui conduit au célèbre monastère. La petite église Saints-Pierre-et-Paul, située dans la cour du μετόχι, conserve quelques fragments de peintures murales, dont la date nous est connue grâce à deux inscriptions au-dessus de la porte d'entrée. Quoique repeintes à une époque postérieure, ces inscriptions apprennent que l'église fut construite en 1478, et décorée de peintures en 1491, par les soins de l'higoumène et des religieux du monastère Saint-Jean de Rila, au temps de l'évêque Jacques, le même qui se trouve mentionné à Boboševo. La décoration, très peu éloignée de celle de Boboševo, n'est que de trois années plus récente; toutes deux appartiennent à un même diocèse et furent exécutées sous le patronage du même évêque. Les œuvres elles-mêmes conservent quelques traces d'une parenté qui serait certainement plus évidente si l'ensemble décoratif d'Orlica était dans un meilleur état de conservation.

Mais les peintures anciennes sont ou détruites ou retouchées. On a, pourtant, le moyen de juger des sujets que reproduisent les schémas primitifs. Dans la conque de l'abside, on voit une Vierge orante, entourée de deux archanges, et, dans un autre registre, six saints évêques, inclinés du côté d'un autel. Sur le mur qui entoure l'abside, la Pentecôte occupe la place centrale, l'Annonciation est partagée entre les deux côtés de l'arc de l'abside, et l'Incrédulité de Thomas représentée sur la partie nord du même mur. Enfin, au mur ouest, la Transfiguration et l'Ascension entourent la Dormition.

Dans cette distribution des sujets conservés, il convient de noter les places inaccoutumées qu'occupent la Transfiguration et l'Ascension, et surtout la Pentecôte au-dessus de l'abside, et l'Incrédulité de Thomas représentée sur le mur est. Cette répartition est tout à fait analogue à celle de Boboševo. Cette parenté avec Boboševo peut être constatée également dans l'iconographie. Ainsi, dans la Pentecôte, on voit le même procédé, qui consiste à ranger les apôtres le long de l'arc de l'abside, dont la courbure suit la ligne sigmatique du banc traditionnel des douze personnages de la scène. En opposition avec Boboševo, on notera la figure du Kosmos (sous la forme d'un vieillard, les mains étendues), qui occupe la place habituelle de la Vierge, entre Pierre et Paul. Cet arrangement particulier s'explique par des raisons topographiques. Un motif analogue à celui de Boboševo apparaît également dans l'Incrédulité de Thomas, qui, à Orlica, présente cette seule différence que Thomas n'est point suivi des autres apôtres. Cette variante, comme l'iconographie de Boboševo, remonte à des modèles anciens, en se détachant de la tradition byzantine courante.

Il nous reste à ajouter que la Dormition comprend l'épisode connu des douze apôtres volant dans deux petits nuages, portés par des anges. Nous avons eu déjà l'occasion (à propos d'une peinture à l'église Saints-Pierre-et-Paul de Tirnovo) de parler de l'origine hellénistique de ce motif.

Les points de ressemblance avec Boboševo ne doivent pourtant pas dissimuler le fait que le style d'Orlica, plus souple, plus agréable, mais aussi plus facile et moins expressif, sépare assez nettement les deux œuvres. Il rapproche Orlica des productions balkaniques, issues de la tradition byzantine tardive et représentées en Bulgarie par le groupe de monuments comprenant Dragalevci, Kremikovci, Kalotino. Cette différence dans l'esthétique de ces deux décorations voisines et exécutées presque à

la même date est celle qui sépare deux écoles ou deux ateliers. Elle caractérise, nous l'avons dit plusieurs fois, l'activité artistique en Bulgarie au XIVe et au XVe siècle. A l'époque de Boboševo et d'Orlica elle est certainement à son déclin, mais on admire la puissance des ressources dont le pays disposait encore.

Kremikovci.

Le monastère de Saint-Georges, au-dessus du village de Kremikovci, est situé au pied des montagnes qui limitent la vallée de Sofia du côté nord, à une distance d'environ 25 ou 30 kilomètres de Dragalevci. Une petite chapelle, tout à fait semblable à celle de Dragalevci, occupe le centre de la cour du monastère, entourée d'une église moderne et des cellules des nonnes. La date de construction de la chapelle ancienne nous échappe, aussi bien que la date de l'exécution primitive des peintures qui couvrent les murs intérieurs et la façade du mur ouest. Pourtant, leur ressemblance étroite avec les autres décorations bulgares du XVe siècle, ainsi que leurs qualités artistiques, ne laissent aucun doute sur l'ancienneté de l'œuvre, ce qui est d'ailleurs confirmé par quelques inscriptions, conservées à l'intérieur de l'édifice. Une analyse attentive, que ces peintures méritent à plusieurs égards, nous permettra d'en préciser la place dans le développement de l'art bulgare, en apportant un certain nombre de faits nouveaux.

Commençons par les inscriptions. A côté du portrait de deux enfants, un petit garçon et une fillette, accompagnés de leurs parents (fig. 43), on lit : « Est décédé le serviteur de Dieu Théodore, fils de Radivoj, en l'an 1493, au mois d'août » ; et aussi : « Est décédée la servante de Dieu Dragana, fille de Radivoj, au mois d'août » (прѣставнсе рабь бжн тодwр снн рад[н]воевь вь лѣто з̄.а̄.мсца авгус(та) прѣставнсе раба бжіа драган[а] дьщн рад[н]воевн мца авгус[та].

Le père de ces enfants, Radivoj, est représenté en donateur, un petit modèle d'église à la main. Il est fort probable que c'est lui qui fit exécuter l'édifice même et ses peintures. La mort subite de ses deux enfants pourrait être la cause de cet acte de piété. Quant à la date, elle reste imprécise, quoique l'année 1493 doive être considérée comme *terminus post quem*.

Une autre inscription, au-dessus de la porte qui mène du narthex dans la nef, ne conserve que quelques mots : « Fut renouvelée.... (l'église ? du saint) et glorieux grand martyr.... (Georges).... (métropolite de) Sofia K(a)lavit... », + обьновн[се].....н славьнаго влнкомучннка [георгіа].....[мнтрополнт]а к[а]лавнтоу нс..... Malgré l'état fragmentaire de cette inscription, elle nous apporte une indication importante. Par une notice de l'évangile du monastère de Kremikovci, et une mention dans un autre document, nous savons que le métropolite de Sofia Kalevite vivait à la fin du XVe siècle (dates certifiées par ces documents : 1486 et 1497), c'est-à-dire à l'époque de la mort des enfants de Radivoj. Aussi est-il très probable qu'il faut reconnaître son portrait dans la peinture qui figure Radivoj et sa famille, et où l'on voit un évêque soutenant le modèle d'église que Radivoj présente au saint patron du monastère.

Or l'inscription dit nettement qu'au temps de Kalevite l'église a été « renouvelée », ce qui pour les peintures signifierait une restauration ou une retouche plus ou moins importante. Cette hypothèse, bien qu'elle paraisse probable, n'est pourtant pas absolument sûre. La ressemblance parfaite entre le

style et la facture des portraits de 1493 et le reste des peintures semble indiquer que toute la décoration constitue un ensemble homogène, exécuté par un même artiste ou un même atelier. Il se peut par conséquent — et cette solution nous paraît plus probable — que toutes les peintures actuelles aient été commandées par Radivoj et que, par le terme « renouvelée », il faille entendre qu'une construction nouvelle *remplaça* (comme à Dragalevci) une église plus ancienne, détruite lors de l'invasion turque. On sait, d'ailleurs, que les autorités ottomanes ne permettaient à leurs sujets chrétiens que des reconstructions d'églises, à la place des sanctuaires qui existaient auparavant. Le mot « renouvelée » s'expliquerait donc plutôt comme un terme juridique, exigé par la loi turque.

Quoi qu'il en soit, toutes les peintures de Kremikovci que nous étudions ont reçu leur forme actuelle à une époque qui suivit de près l'an 1493. Un savant du pays, Šandarov, lisait en 1898 [1], à la fin de l'inscription que nous venons de citer, une date, aujourd'hui effacée, qu'il transcrivit comme з̄.ı̄.а̄. = 1503. Cette date nous semble tout à fait acceptable, quoique nous nous trouvions dans l'impossibilité de prouver l'exactitude de la lecture de Šandarov.

Notons, enfin, que les peintures de la nef ont été probablement repeintes, fait confirmé par une inscription tardive sur le mur ouest : « Souviens toi, Seigneur, du donateur.... Antoine le hiéromonaque », поменн гдн ктнтор........ антоніа іеромонах[а].... D'autre part, d'après Šandarov, un exonarthex, aujourd'hui disparu, aurait été décoré en 1611 : « Cette annexe fut décorée.... en l'an з̄.р̄.ı̄.ф̄ » ; сапнсасе прнгрatь снı.... ва лѣто з̄.р̄.ı̄.ф̄. Il n'est nullement prouvé, d'ailleurs, que cette inscription se rapporte à la décoration de l'exonarthex ; elle fait peut-être allusion à la restauration du moine Antoine.

Les peintures de la nef sont en partie détruites. Parmi les scènes, on ne distingue que quelques fragments du Jugement de Pilate, de la Flagellation, du Chemin de croix, du Crucifiement et de la Descente de croix (mur nord) et les scènes de la Trahison de Judas, du Reniement de Pierre, de la Dormition (entre les deux dernières) et de l'Ascension (mur ouest). L'ensemble comprenait certainement une vingtaine de compositions évangéliques qui faisaient le tour de la nef, en commençant à l'angle est du mur sud et en se terminant à l'angle est du mur nord. La représentation de la Trahison de Judas et du Reniement de Pierre, aux deux côtés de la Dormition, sur le mur ouest, annonce une pratique que l'on poursuivra dans les petites églises du XVIIe siècle.

Au point de vue de l'iconographie, notons, sur la table placée devant Pilate, une feuille avec des caractères illisibles et probablement fantaisistes. La même représentation se trouve à Berende. Il semble qu'il faille mettre en rapport cet écriteau avec la feuille rectangulaire que Pilate ou un de ses « despotes » — suivant le mot des Mystères — apporte au Calvaire, galopant sur un cheval derrière la procession du Portement de la croix, à Vukovo (pl. LV) [2], à Arbanassi. Une scène, dans une des chapelles du Lom explique la destination de cette feuille, en montrant au pied de la croix un Juif qui la tient en l'air pour la faire passer au bourreau juché sur la croix [3]. Il s'agit certainement de l'écriteau que Pilate fit préparer (Jo. XIX, 19-22) pour le placer au-dessus du Crucifié.

Dans la Flagellation, on ne distingue qu'une partie de la figure du Christ au milieu de la scène, et

1. Šandarov, *Nékolko bělězki za Kremikovski monastir pri Sofija*, dans *Sbornik N. Um.*, XV, 1898, p. 304 sq.
2. Voy. plus haut, p. 320.
3. Voy. plus haut, p. 243-244.

deux petits personnages agenouillés à ses côtés. Dans le Chemin de croix, c'est Simon qui porte la croix. Le Reniement contient, l'une au-dessus de l'autre, deux scènes : la rencontre avec la servante qui sort d'une porte monumentale (à gauche) et — plus bas — le groupe de saint Pierre avec trois serviteurs, assis autour d'un feu, allumé au milieu d'une cour en hémicycle. Enfin, dans la Dormition, notons la double auréole qui entoure le Christ, composée d'une plaque rouge en forme de losange et d'un grand cercle vert bordé de blanc. Une petite figure d'Aphthonios s'agite devant la couche de la Vierge, sans qu'on voie apparaître l'ange qui devrait compléter cet épisode légendaire.

Au-dessus des scènes, court la rangée habituelle des médaillons avec les bustes des martyrs et des saintes, auxquels viennent se joindre quelques autres personnages. Ainsi, dans deux des médaillons sous la Dormition, on aperçoit saint Jean Damascène et saint Cosmas « le Créateur », tous deux coiffés de turbans ; ils lèvent leur visage et leur phylactère vers la scène représentée au-dessus d'eux.

Sans aucun doute, ces images, que sur d'autres monuments nous avions vues dans la scène même de la Dormition, ne sont renvoyées ici dans les médaillons que faute de place.

Un bandeau monumental sépare les médaillons des grandes effigies isolées des saints, représentés en grandeur naturelle, et de la Déisis. La Déisis, qui occupe la partie orientale du mur nord, porte l'inscription : « Le Juge juste » (праведни сѫдиа). Le Christ, vêtu de la dalmatique et du *loros* des empereurs et coiffé d'une mitre, tient l'Évangile ouvert aux paroles de Mt. VII, 2, précédées de cette phrase d'introduction : « Ne jugez pas d'une manière intéressée, mais jugez avec justice », не [на] лица сѫд сьдите нѫ прав[е]дне сьдите... Saint Jean porte le chiton et l'himation, la Vierge tient un rouleau avec les paroles : « Accueille la prière de ta mère.... », приими моление матере....

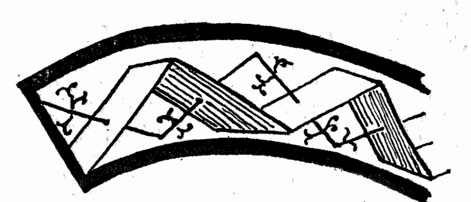
Parmi les autres représentations du bas des murs, saint Démétrios porte un bouclier dont la forme rappelle le chiffre 8. Nous retrouverons la même particularité dans la décoration de Poganovo [1], dont Kremikovci se rapproche également par l'iconographie des deux Théodores. En effet, dans les deux monuments, saint Théodore Tiron et saint Théodore Stratilate se font face, tournés l'un vers l'autre et élevant les mains vers le ciel. Ayant déposé leurs armes, ils prient, tandis que la main divine leur tend les couronnes du martyre. Ce groupe remonte à l'iconographie byzantine, où des groupes de deux saints, tournés l'un vers l'autre et recevant la bénédiction divine, apparaissent à partir du IXe siècle [2]. L'archange Michel, représenté de l'autre côté de la porte d'entrée (pl. XXXIX, b), rappelle une image analogue à Kovalevo, près de Novgorod.

Une niche dans le mur sud porte l'image du patron de l'église, saint Georges, représenté à cheval, et une double série d'ornements (fig. 41, 42). Ces ornements nous intéressent particulièrement, parce que, faute d'exemples plus importants parmi les monuments bulgares, ils montrent un aspect de la peinture balkanique tardive dont nous n'avions pas eu l'occasion de parler jusqu'à présent. Nous voyons d'une part, autour de la niche, un ruban et un rinceau avec de petites folioles qui s'entrecroisent en formant des zigzags ; l'ensemble est égayé par la diversité des couleurs, toujours éclatantes, des deux faces du ruban. D'autre part, à l'intérieur de la niche, un ornement plus complexe présente un tapis de rubans multicolores et entrelacés. L'effet du coloris est plus considérable encore, grâce à

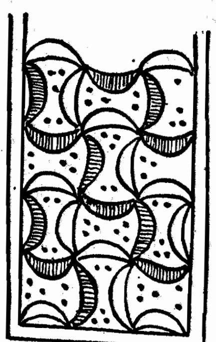
1. Voy. pl. LXIV, a.
2. Voy., par exemple, Ambros. 49, fol. 137. *Il Menologio di Basilio II*, pl. 259. Sur cette image de Théodore, voy. nos *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Strasbourg, 1928, p. 19.

l'alternance de quatre tons (rouge, bleu, jaune et bleu de ciel) et aux lignes blanches des contours ondulés, qui se détachent sur un fond bleu-foncé où scintillent de petits points blancs.

Plusieurs monuments décoratifs des XIVe et XVe siècles nous montrent ces deux motifs, avec des variantes innombrables, aussi bien que d'autres dessins purement géométriques et quelquefois accompagnés de rinceaux. Tous témoignent du désir de représenter la perspective. Le peintre figure des rubans, des disques, des éventails, en réservant à chaque face, à chaque côté ou à chaque partie de ces objets une couleur spéciale et toujours éclatante. Les ornements byzantins des XIe et XIIe siècles, comme on sait, ne connaissent guère ce motif compliqué et somptueux ; indifférents aux effets de perspective, ils se bornent à un dessin plat, n'emploient que des motifs géométriques très simples et préfèrent surtout les rythmes harmonieux et graves des volutes du rinceau. Par contre, l'art des siècles pré-iconoclastes, dans tous les pays du monde chrétien, a une prédilection spéciale pour les motifs multicolores et riches en éléments de perspective. Dans l'art chrétien oriental, aussi bien qu'en Europe occidentale, on continue à les employer bien après le IXe siècle, à une époque où, à Byzance, on les voit disparaître [1]. Ce type d'ornement, dans les décorations balkaniques du XIVe siècle et des siècles suivants, appartient donc au nombre des manifestations de la renaissance de l'art chrétien pré-iconoclaste, nourri de traditions hellénistiques.


Fig. 41. — Kremikovci. Ornement.

Le narthex a conservé toute sa décoration, à l'exception de la voûte, remplacée par un plafond en bois [2]. La majeure partie de cette décoration est consacrée à saint Georges. Ce saint apparaît deux fois dans des compositions qui le représentent seul et, en outre, dans une série d'épisodes de sa vie.


Fig. 42. — Kremikovci. Ornement.

Une image de saint Georges, dans la niche du mur est, le figure en grandeur naturelle, assis sur un banc, avec le corps du serpent tué à ses pieds (pl. LVI, b). Il porte un habit de guerrier romain, avec une tête de Méduse sur sa cuirasse, l'épée, le glaive et le bouclier. Une inscription entoure cette image : ΕΧΘΡ.... Ο ΤΕΜΝΩΝ ΓΕΩΡΓΙC ΕΝ ΜΑΧΑΙC. ΕΚΩΝ ΠΑΡΕΧΘΡΩΝ ΤΕΜΝΕ... ΔΙΑ ΞΙΦΟΥ...

On a transcrit un distique du Synaxaire [3], qui est ainsi conçu :

Ἐχθροὺς ὁ τέμνων Γεώργιος ἐν μάχαις,
Ἑκὼν παρ' ἐχθρῶν τέμνεται διὰ ξίφους.

1. Voy., par ex., Boinet, *Miniature carolingienne*, pl. XA, XV, XVIB, XXIA, CLIIA. Beissel, *Bilder zu Aachen*, pl. I, II, XVIII-XXI, XXIII, XXVI-XXXII ; Leidinger, *Miniaturen*, V, pl. 21, et aussi 2, 5, 9, 12, 14 ; A. v. Oechelhausen, *Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg*, I, Heidelberg, 1887, pl. 1-3, 9 (Sacramentaire, cod. Sal. IX, b ; Xe siècle) ; Clemen, *Romanische Wandmalereien*, pl. 15, 47 ; Ét. Houvet, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, s. l. ni d., pl. 18 ; A. Kingsley Porter, *Romanesque sculpture*, II, pl. 116-117, 121, 2 : III, pl. 382, 449 ; IV, pl. 210, 211, 235, 236 ; V, pl. 578, etc., etc. ; Gelis-Didot et Laffillée, *La peinture décorative en France*, pl. 1-6, 8-11, 14, 15, 19-21, etc.
2. Ce plafond est remarquable en lui-même, à cause des peintures ornementales qui le décorent et qui datent, probablement, du XVe siècle ; elles devaient être primitivement destinées à un autre usage. Parmi les ornements, on trouve des nattes et des motifs de rubans enroulés et en zigzags, représentés en perspective, enluminés de couleurs qui n'ont pas perdu leur éclat, ni leur fraîcheur.
3. Ménée d'Avril, au 23, Venise, 1895, p. 89 A ; Athènes, éd. du Phénix, p. 102 A.

Cette inscription grecque, ainsi que quelques autres, dispersées dans l'église, à côté des inscriptions bulgares, ne nous laissent pas perdre de vue la parenté qui unit aux modèles byzantins ces peintures exécutées par des artistes slaves.

L'autre image de saint Georges le représente à cheval, transperçant le dragon devant les portes de la ville « Lasia » (ласаа граа). La princesse se tient immobile et de face, à sa place ordinaire, tandis que ses parents et les habitants de la ville observent la scène du haut des murs (pl. LV, b).

A part ces deux images semblables à des icones, une série de petites scènes, disposées en trois rangées sur le mur oriental du narthex, représentent les différents moments de la vie du saint (pl. LVI, b)[1]. L'ordre des scènes est arbitraire, nous les décrivons donc sans faire attention à la chronologie des événements, mais en respectant la continuité des compositions sur le mur. Nous commencerons par la dernière scène, à gauche de la rangée supérieure, et suivrons, l'une après l'autre, les trois rangées. Première rangée : 1) Supplice de la roue[2]; 2) « Saint Georges ressuscité se présente de nouveau devant le roi », [вьс] крѣша ѡт стаго геѡрг и прѣд црем паки ставь[3] ; 3) « Saint Georges jeté dans la chaux », вьвржен ви[с]т вь вар[4] ; 4) Martyre des clous enfoncés sous les ongles[5]. Deuxième rангée : 5) « Ayant étendu (saint Georges), on le bat avec des nerfs de bœuf », протегше и биать волѹами жилам[и][6] ; 6) « Athanase le magicien donne à boire du poison à saint Georges », сти геѡрг напает отравом афанасие вльхь[7] ; 7) Saint Georges « ressuscita un mort », въскрѣси мртьвца[8] ; 8) Saint Georges « ressuscita le bœuf de Glykérios », гликe[р]иева вола вьскрѣси[9] ; 9) Saint Georges « fit vite tomber les idoles par sa prière », молитвою вьскорѣ идоли ськрѹши[10]. Troisième rangée : 10) « La reine Alexandra amenée à la foi », цриж алеѯандр[ж] ѹвѣри.[11] ; 11) On coupe avec un glaive la tête de saint Georges », стмѹ геѡрг[ие] мьче[м] гла[в]ѹ[12].

L'iconographie de ces scènes ne dépasse guère les cadres des clichés habituels ; elle présente pourtant quelques détails dignes d'être mentionnés ; de plus, elle mérite l'attention comme le plus ancien exemple bulgare où l'on reconnaisse cette manière de traiter les scènes, que l'art athonite du XVI[e] et du XVII[e] siècle répandra dans tous les pays des Balkans. Déjà à Boboševo nous signalions[13], dans le

1. La vie de saint Georges, ce saint particulièrement populaire dans les Balkans, a été plusieurs fois traitée sur les murs des églises, par exemple, à Nagoričino, à Kučevište (Kondakov, *Macédoine*, p. 187, 197-9). Voy. Okunev, *Serbskija stěnopisi*, p. 15.
2. Deux bourreaux font tourner la roue, sur laquelle saint Georges est attaché ; des couteaux de formes diverses sont alignés sur la roue.
3. Georges est représenté deux fois : à gauche, il est couché sur un lit ; plus à droite, on le voit debout en face du roi, qui siège sur le trône ; un garde du corps se tient à côté.
4. Georges prie, les mains levées, entouré d'un tas de chaux, qui lui monte jusqu'à la ceinture ; deux bourreaux arrangent la chaux à l'aide de pelles.
5. Deux bourreaux soutiennent Georges, tandis qu'un troisième lui enfonce un clou dans le pied.
6. Georges, qui ne porte qu'un linge autour des hanches, est étendu sur un banc ; deux bourreaux, munis de fouets en nerfs de bœuf, s'apprêtent à le frapper.
7. Georges est à demi couché sur un banc ; un bourreau le tient par les épaules, tandis qu'Athanase lui verse le poison dans la gorge.
8. Georges prie devant un mur, tandis qu'un mort, enveloppé du linceul, se lève dans son sarcophage.
9. Georges bénit un bœuf amené par le paysan Glykérios.
10. Georges prie devant un édifice à coupole, du haut duquel tombent deux statues.
11. Georges emprisonné est assis à l'intérieur d'un enclos ; la reine se penche vers lui par-dessus le mur.
12. Un soldat élève le glaive au-dessus de la tête de Georges agenouillé.
13. Voy., plus haut, p. 311-312.

même ordre d'idées, les longs murs monotones, de couleur grise ou olive, qui, munis de hauts mulons en forme de tourelles, occupent le fond des scènes. A Kremikovci ce motif devient fréquent et presque essentiel. Les autres éléments architecturaux perdent également leur caractère, quoique l'artiste s'efforce de donner plus de régularité à la représentation. D'échelle réduite, uniformes et de couleurs ternes, ces édifices sont tout à fait analogues au décor architectural des œuvres grecques et slaves des deux siècles suivants. On reconnaît aussi le produit d'une routine qui agit sans enthousiasme et sans réflexion, dans les représentations, plusieurs fois répétées, de la couche en forme de banc, sur laquelle est étendu le saint. Cerné d'un contour épais, assombri d'un côté et éclairé de l'autre, ce banc, avec ses quatre surfaces nues, est d'un aspect désagréable. Dans la scène où figure le roi, les extrémités de ce banc disparaissent derrière les lignes du cadre ; dans la scène de l'empoisonnement, la partie rapprochée est également coupée par le bord de la composition, ce qui, dans les deux cas, empêche de comprendre la forme de l'objet, tout en témoignant de l'extrême négligence du peintre-copiste. La manière d'adosser les murs d'un enclos au cadre du tableau (scène avec la reine) n'était pas usitée non plus par les artistes plus anciens. Il y a là un laisser-aller qui est en contradiction profonde avec la formule essentiellement réaliste — quoique naïve — de la représentation de l'intérieur. Héritée de l'art hellénistique, elle conserve sa vitalité jusqu'au XV[e] siècle (voy. encore Dragalevci), mais on sent à Kremikovci qu'elle est sur le point de se déformer définitivement.

D'autres détails caractérisent l'iconographie de ces scènes. On remarquera que tous les meubles placés au premier plan sont représentés obliquement, sous un angle plus ou moins aigu par rapport à la ligne de l'horizon. Ce procédé, accompagné d'un modelé très appuyé, sert à produire un effet de profondeur. Sans insister sur le résultat très médiocre de cet effort, notons-le, comme une tendance nouvelle dont nous aurons l'occasion d'observer des effets beaucoup plus importants à Poganovo[1]. C'est en étudiant ce monument que nous pourrons apporter quelques preuves de l'origine occidentale de ces modestes essais pour représenter la profondeur. A ce point de vue aussi, Kremikovci annonce les peintures des XVI[e]-XVII[e] siècles.

L'influence de la peinture de la haute Renaissance italienne a peut-être laissé sa trace dans la forme triangulaire des curieuses arcades situées au fond de la scène de l'empoisonnement. Il nous semble possible d'expliquer ce motif nouveau par des modèles d'origine gothique.

Un autre détail, qui contredit la tradition byzantine, nous amène une fois de plus à Poganovo. Il s'agit des moustaches (sans la barbe) qu'on voit au bourreau de la Décapitation. A propos de Poganovo, où le même motif reviendra plusieurs fois, nous tâcherons de montrer l'origine occidentale de cette représentation, qu'on chercherait en vain parmi les peintures byzantines et bulgares antérieures.

Enfin la somptuosité et la diversité des coiffures d'hommes (turbans, bonnets du type phrygien et autres) marquent une nouvelle parenté avec Poganovo. Là, les formes plus nettes des coiffures extravagantes nous permettront un rapprochement avec l'art du commencement de la Renaissance, et plus précisément de la peinture du Quattrocento italien, connu pour sa prédilection pour les coiffures somptueuses et fantastiques. La légende de saint Georges, qui, on le sait, se déroule en Orient, se prêtait particulièrement bien à des embellissements de ce genre. Somme toute, les scènes de la vie de

1. Voy. chap. VIII.

saint Georges, par leurs qualités, comme par leurs défauts, annoncent la phase postérieure de la peinture balkanique, que nous étudierons dans le chapitre suivant.

Les peintures du mur ouest du narthex, tout en contenant quelques éléments de ce courant nouveau, sont plus fidèles à la tradition byzantine des XIVe-XVe siècles. Le mur ouest est occupé par l'image illustrant le *stichiron* de Noël et, au-dessous, par une frise ininterrompue de scènes de l'enfance de la Vierge (pl. LIV, a-b). Tous ces sujets reviennent plus d'une fois dans les monuments balkaniques des XIVe-XVe siècles [1]. Le cycle de l'enfance de la Vierge appartient même aux sujets préférés de cet art, et nous sommes heureux de le retrouver dans un monument bulgare, pour pouvoir indiquer une fois de plus la parenté étroite de la peinture bulgare avec l'art byzantin de la même époque, à Constantinople et ailleurs.

L'iconographie du *stichiron* de Noël est d'origine entièrement byzantine. Au centre de la scène, on voit un monticule, avec deux figures féminines agenouillées. Celle de gauche représente la Terre, celle de droite personnifie le Désert. Comme de vraies figures antiques, les deux allégories sont représentées demi-nues ; la Terre se distingue, en outre, par une haute coiffure, composée d'une quantité de mèches grises qui ressemblent à des plumes. La Terre tend un petit rocher avec une grotte, le Désert tient une sorte de caisse ouverte. Le sens de ces figures et de leurs accessoires est expliqué par une inscription : « La Terre (présente) la caverne » ; « le Désert (présente) la crèche » ; ꙁемлꙗ врьтьпь ; пѹстниꙗ ꙗслы.

Des deux côtés, se groupent différents personnages. A gauche, avancent les mages, avec leurs présents (« les mages (apportent) les présents », вльсвн дарн); ils sont coiffés de grands turbans enroulés autour d'un fez. Dès évêques et des rois les suivent. A droite, s'approchent les bergers, dont un vieillard vêtu de peaux de chèvres (c'est la même figure qui est souvent représentée dans la Nativité), les moines et les religieuses. Tous ces personnages lèvent les bras vers l'image de la Vierge avec l'Enfant, qui se trouvait dans la partie supérieure de la scène, aujourd'hui disparue.

L'absence de cette figure centrale n'empêche pourtant pas de reconnaître que la belle composition de Kremikovci choisit, parmi les deux variantes iconographiques du *stichiron* de Noël [2], celle qu'on a représentée à Žiča en Serbie, et à Ochrida en Macédoine, et qu'on répétera plus tard au Mont-Athos [3]. En effet, notre scène a en commun avec ces monuments la composition strictement symétrique et son indépendance à l'égard de la scène de la Nativité. Indépendante de celle-ci, l'image de Kremikovci est bien plus une apothéose de la Vierge qu'une glorification de Jésus ; l'artiste a souligné cette intention en plaçant la scène au-dessus du cycle de la vie de la Vierge.

Il n'est pourtant pas douteux que l'ensemble illustre le *stichiron* de Noël ; toutes les inscriptions qui l'accompagnent en font partie. Nous en avons cité trois, une quatrième se trouve non loin des figures des mages, mais se rapporte à toute la scène :

1. Vies de la Vierge : Schmit, *Kachrié-Djami*, pl. XXI-XXX ; Millet, *Mistra*, pl. 73-75, 88, 105, 125-131, 133-135 ; Okunev, *Serbskija srednevěkovyja stěnopisi*, p. 12. — « Stichiron » de Noël : voy. la liste des monuments et une bibliographie du sujet, dans Millet, *Évangile*, p. 195.
2. Millet, *Évangile*, p. 165.
3. *Ibidem*, p. 165 ; *R. A.*, 1908, I, fig. 13, p. 198 ; Strzygowski, *Serb Psalter*, fig. 40 ; Pokrovskij, *Évangile*, p. 88 ; Brockhaus, *Athos*, p. 81.

. . . . . млн ꙗко . . . .
. . . в тварехь благодарение « la reconnaissance des créatures »
принsocнть « apporter ».

Comme illustration d'un cantique, chanté pendant l'Office de Noël, cette peinture se place à côté des scènes de Dragalevci et de Berende, inspirées par l'Office de la Semaine Sainte [1]. La présence de cet élément liturgique et théologique dans la décoration de Kremikovci la rattache de plus près à ce groupe de monuments.

Des deux côtés de la scène précédente, on voit des traces de l'Adoration des mages (avec saint Joseph derrière le trône de la Vierge) et d'une deuxième scène. Au-dessous, s'étend la frise avec les sujets apocryphes de l'enfance de la Vierge (pl. LIV, a-b). Les épisodes se suivent en une bande ininterrompue. On y voit, de gauche à droite : 1) l'Apparition de l'archange à Joachim dans le désert, où deux bergers l'accompagnent ; 2) l'Annonciation à Anne, devant le puits : l'ange descend de derrière un édifice ; une fontaine, décorée de petites arcatures, se dresse au premier plan ; dans le fond, au-dessus d'un mur, s'élèvent des arbres avec un nid, où l'on distingue une couvée d'oiseaux ; 3) la Nativité de la Vierge : sainte Anne, à demi assise sur un lit posé obliquement, reçoit les soins de ses voisines ; l'une d'elles est sur le point d'entrer par une porte à gauche, elle tient un *rhipidion* dont elle évente l'accouchée ; une autre, à droite, approche des lèvres d'Anne une cuiller ; dans l'autre main, elle tient une grande tasse ; une troisième enfin arrive, portant un plat ; au premier plan on voit Marie au berceau, et une servante en train de filer, assise sur un tabouret ; 4) la Vierge caressée par ses parents (ἡ κολακεία τῆς θεοτόκου) : Anne et Joachim sont assis sur un banc, Marie sur les genoux de sa mère, sa tête effleurant la joue d'Anne, tandis que Joachim soutient l'enfant par les épaules ; 5) les sept premiers pas de la Vierge (ἡ ἑπταβηματίζουσα) : une servante qui soutenait Marie vient de retirer ses mains et l'enfant fait ses sept premiers pas en se dirigeant vers Anne, assise sur une sorte de trône monumental ; 6) la Présentation au Temple : la Vierge s'approche du grand-prêtre, qui la bénit au seuil du Saint des Saints, tandis que Joachim se tient derrière l'enfant, plus à gauche.

On distingue, sur le mur nord, des traces de deux scènes qui continuaient le cycle ; 7) la Fuite en Égypte, avec la personnification de l'Égypte qui, un rouleau à la main, se tient devant les portes d'une ville ; 8) le Recensement de Quirinus : Marie et Joseph se tiennent devant un édifice, à l'entrée duquel on voit des marches d'escalier.

On connaît trop bien ce cycle pour qu'il soit nécessaire d'insister sur son origine apocryphe. Rappelons seulement qu'il apparaît dans les œuvres de l'art chrétien oriental, à l'époque pré-iconoclaste, qu'on en connaît deux reproductions dans les manuscrits byzantins des Homélies du moine Jacques de Kokkinobaphos, enfin qu'il redevient fréquent dans les décorations des églises des XIVe-XVe siècles, à Constantinople, en Grèce, en Serbie, en Russie. Le peintre de Kremikovci, à ce point de vue, ne fait donc que se conformer à une tradition courante à cette époque dans le monde orthodoxe.

En ce qui concerne l'iconographie, son origine byzantine, que nous connaissons d'après Kachrié-Djami et Mistra, n'est pas moins évidente. On constate surtout la fidélité aux modèles du XIVe siècle,

1. Voy. plus haut, p. 261, 298.

en comparant l'attitude et le geste de la servante dans les sept premiers pas de la Vierge, à Kremikovci et à Kachrié-Djami [1]. Cet exemple est particulièrement instructif. En effet, la figure de la servante, reprise par l'artiste de Kremikovci, apparaît à Kachrié-Djami avec ce voile qu'un coup de vent gonfle au-dessus de la tête de la jeune femme. Or, on s'en souvient, ce motif pittoresque du voile, qui entoure la tête comme d'un nimbe, dérive de l'art antique. La figure de la servante, ainsi que les paons, les architectures, les personnifications et bien d'autres éléments dans les mosaïques de Kachrié-Djami, remontent certainement aux très anciens modèles, imprégnés de traditions hellénistiques. La servante de Kremikovci, avec son geste si expressif, qu'il paraît être saisi sur le vif, devait donc avoir une histoire à peu près millénaire au moment où l'artiste bulgare la représenta dans sa décoration. Ainsi, c'est par la voie de la peinture byzantine du XIVe siècle que des motifs hellénistiques s'introduisaient dans l'art bulgare tardif. Un autre exemple du même genre est fourni par les arbres inclinés, derrière le mur du fond, dans l'Annonciation à sainte Anne. Les architectures complexes, très développées, mais non moins fantaisistes, malgré le soin qu'on mit à les orner de détails précis et à les représenter en clair-obscur contrasté, appartiennent également aux éléments que l'art byzantin du XIVe siècle développa pour les avoir trouvés dans ses modèles hellénistiques.

Il n'y aurait vraiment rien, dans cette série de scènes et leur iconographie, qui distinguât cette œuvre du XVe siècle finissant de certaines peintures byzantines du siècle précédent, n'étaient quelques petits détails, très significatifs. On notera d'une part la forme de la fontaine (dans l'Annonciation), qui a l'air d'une cuve rectangulaire élevée, avec deux robinets aménagés sur sa face antérieure. Cette forme se distingue nettement des bassins ronds, surmontés d'une pomme de pin, que montrent les peintures byzantines, aussi bien que de la cuvette à ras de terre qu'on trouve à Kachrié-Djami [2], à Mistra [3] et ailleurs, dans les monuments tardifs. L'ornement sculpté dont l'artiste de Kremikovci a voulu orner cette fontaine paraît indiquer une observation directe de la réalité. En effet, les deux petits arcs pointus qu'on y voit sont certainement d'origine turque et appartiennent à ces motifs, souvent répétés dans la décoration des fontaines et des tombes musulmanes, qu'on rencontre partout dans les Balkans. Cette hypothèse est confirmée, semble-t-il, par un autre petit détail : le peintre a placé, au-dessous des robinets, deux petites cuvettes qui reçoivent l'eau de la fontaine, tout comme on en voit à n'importe quelle fontaine du pays.

Ce naturalisme dans la représentation des détails reste pourtant isolé. Il est certainement plus important d'observer quelques traces d'un autre courant artistique d'origine occidentale qui annoncent le développement considérable qu'il prendra dans la décoration de Poganovo. Nous voyons, dans la Nativité de la Vierge, à côté des éléments de la tradition du XIVe siècle (Anne assise [4], berceau, servante en train de filer, servante avec le *rhipidion*), deux motifs nouveaux : 1) une femme qui porte une coiffure

1. Schmit, *Kachrié-Djami*, pl. XXV.
2. *Ibidem*, pl. XVI.
3. Millet, *Mistra*, pl. 75, 1 (Métropole).
4. Le meuble sur lequel Anne est étendue ressemble à un fauteuil. Ce n'est pas une représentation d'un lit, déformée par le peintre, car l'image aussi réaliste du coffret de Brescia (Graeven, *Elfenbeinwerke*, II, pl. 14) offre déjà un meuble semblable. C'est peut-être un lit d'accouchement. Voy. l'image d'un accouchement particulièrement réaliste, dans le Pentateuque Ashburnham (éd. Gebhardt, pl. VIII); l'accouchée y est figurée assise.

étrange, comme un mouchoir drapé autour d'une sorte de corne; 2) une personne au chevet de l'accouchée, qui approche de sa bouche une cuiller, tandis que de l'autre main elle tient une tasse. Ces deux figures n'appartiennent pas à l'iconographie traditionnelle byzantine antérieure à Kremikovci. Par contre, nous retrouvons des femmes, avec des coiffures tout à fait semblables, dans les tableaux de l'histoire de la Vierge, de Taddeo Gaddi, à Santa Croce de Florence [1]. Là, comme ailleurs, chez les Trecentistes et Quattrocentistes italiens, ces coiffures apparaissent à côté de bien d'autres, plus compliquées et même fantastiques.

L'étrange coiffure d'une autre femme, dans la même scène, témoigne peut-être aussi de l'influence de la peinture italienne.

Quant à la femme qui tend la cuiller, elle paraît également empruntée à l'art occidental, où l'on connaît des exemples semblables, tandis que l'iconographie byzantine ne nous a conservé aucune représentation de ce mouvement précis, observé dans la vie réelle.

La série des images religieuses se termine, à Kremikovci, par la grande composition du Jugement Dernier, qui occupe tout le côté extérieur du mur ouest (pl. LVI, a). Sauf la représentation du Christ et des personnages qui l'entouraient, tout à fait au haut du mur, cette peinture est parfaitement conservée. D'après le contenu de ces épisodes et leur distribution, ce Jugement Dernier se rapproche de très près de celui de Dragalevci, qu'il dépasse pourtant, comme toutes les peintures de Kremikovci, par ses qualités purement artistiques.

Quelques éléments de cet ensemble méritent une attention particulière. Ainsi l'on notera que le rouleau du ciel déployé s'étale ici sous la représentation de l'Hétimasie, portée par deux anges volants [2]. On remarquera également la manière, inusitée auparavant, de traiter les χοροί des saints qui entourent le Juge Suprême : chacun des groupes, représentant les apôtres, les patriarches de l'Ancien Testament, les rois, les bienheureux, les martyrs, les bienheureuses et les martyres, est enfermé dans un nuage blanc ou rose, formant des cadres irréguliers qui laissent apparaître les figures jusqu'aux genoux. Cette représentation est, avec les petits nuages qui portent les apôtres dans la Dormition [3], le deuxième exemple de la représentation des nuages d'après la formule hellénistique, dans l'art des XIVe-XVe siècles.

A côté de cet emprunt à la tradition antique, signalons les deux personnifications des vents, représentés comme à Dragalevci [4], mais rattachés de plus près encore aux modèles antiques, car ils portent les vieux noms grecs : ΒΟΡΕ[ΑC] et ΝΟΤ[ΟC]. L'image du Paradis, avec ses murs crénelés, qui encerclent les élus, suit également la tradition que nous avions signalée à Dragalevci [5]. Mais, plus précis et plus fidèle aux anciens modèles, le peintre de Kremikovci ajoute à la formule de Dragalevci la représentation des quatre fleuves du Paradis, qui jaillissent au bas de son mur inférieur. Les fleuves étaient même accompagnés de leurs noms grecs, dont on distingue : ΦΥC[ΟΝ] et Τ[Ι]ΓΡ[ΙC].

Le même désir de précision amène le peintre de Kremikovci à la représentation de personnages peu fréquents dans les images du Jugement Dernier. C'est ainsi que, dans ce fleuve de flammes qui descend

1. Venturi, *Storia*, V, fig. 425 et aussi fig. 423.
2. Voy. p. 292.
3. Voy. les Dormitions dans les églises : aux Saints-Pierre-et-Paul de Tirnovo, à Orlica, à Poganovo (p. 276-277, 323, pl. XLIII, LVIII).
4. Voy. p. 292, 295.
5. Voy. p. 292-294.

du trône du Christ et coule dans l'Enfer, un des damnés est nommé Origène (оригень); on y voit également le Riche de la parabole, assis sur un banc; sans distinguer Judas, dont le nom se lit au-dessus d'un groupe de damnés, on aperçoit Arius ((арие)), entraîné dans le feu, tête en avant, mains et cou liés, et une poutre attachée aux pieds. A l'aide de tridents à longs manches, des anges poussent des foules de damnés, tandis que des diables les accueillent en les attirant à eux avec des crochets.

Il ne nous reste qu'à mentionner les autres éléments du Jugement Dernier. 1) Au centre de l'ensemble, deux anges portent les instruments de la Passion. Au Paradis se trouvent la Vierge, le Bon Larron, Abraham, Isaac et Jacob. Les trois derniers tiennent les élus dans leur giron; un chérubin, armé d'un glaive flamboyant, garde les portes du Paradis. A côté un ange soutient la « juste balance » que la Main Divine descend du ciel. Au delà de l'Enfer, un ange sonne la trompette, les morts se lèvent dans leurs sarcophages, et les animaux, les poissons, un poulpe rendent à la vie les membres de leurs victimes (parmi les animaux, très abondants, on remarque un ours, un renard, une chèvre, un éléphant, un hibou, un héron, une pie, un corbeau). La Mer a la forme d'un lac, entouré par la Terre ; les deux personnifications sont représentées d'après leur iconographie ordinaire : une femme assise sur un dauphin, avec un modèle de navire à voiles et une fourche à quatre dents, figure la mer ; une autre femme, représentée de face, les mains étendues, personnifie la terre. Son voile antique, gonflé autour de la tête, est transformé ici en un serpent qui enfonce ses dents dans le sein de la femme.



Fig. 43. — Kremikovci. Portraits des donateurs.

Les portraits de Radivoj, de sa femme et de ses enfants (fig. 43), nous intéressent non seulement par des qualités artistiques très remarquables à cette époque de décadence, mais aussi, et surtout, par les beaux costumes dont ces personnages sont vêtus. Radivoj porte un caftan rouge, retenu par une large ceinture en étoffe rayée, avec un grand nœud sur le ventre. Un ample manteau de couleur framboise, orné de dessins jaunes (dorés) et muni d'un large col rabattu sur les épaules et de longues manches qui tombent sur le dos, est passé sur le caftan. Le bord de ce manteau étant légèrement replié, on aperçoit la doublure jaune embellie de dessins floraux.

Quoique plus riches que chez les donateurs de Dragalevci, on constate que ces vêtements de Radivoj appartiennent absolument au même type [1]. Mais au caftan, à la ceinture et au manteau de Radoslav

1. Voy. p. 302 sq.

et de son fils, le fondateur de Kremikovci ajoute deux détails : les chaussures rouges, et la coiffure. Les bottes rouges étaient, on le sait, un privilège de la famille impériale byzantine et, plus tard, des dynasties slaves de la péninsule balkanique. Mais, à l'époque de Radivoj, aucune de ces familles princières n'existait plus. Sans doute Radivoj, qui fit la commande d'une église, qui se fit représenter avec le métropolite de Sofia, était un personnage distingué et important dans la société bulgare de la fin du xve siècle : néanmoins il n'était ni roi, ni même membre d'une dynastie régnante. Était-ce un gros propriétaire rural, quelque représentant de l'aristocratie bulgare, qui avait survécu à l'invasion turque, ou un marchand de Sofia ? Nous ne savons. Quoi qu'il en soit, nous voyons déjà à Kremikovci comment l'emploi des chaussures rouges, jusque-là réservées aux empereurs, s'étend peu à peu jusqu'aux dernières classes de la population ; les τσαρούχια de cuir rouge sont caractéristiques du costume albanais et grec, les babouches rouges du costume turc et levantin, les bottes rouges (dites en cuir de Russie) du costume des paysannes ukrainiennes, etc.

D'autre part, le portrait de Radivoj contient un détail unique dans les peintures des pays orthodoxes. De la main droite, Radivoj presse contre sa poitrine son chapeau noir de forme ronde, avec des bords assez larges. Or, sur la tête, il conserve une autre coiffure, sorte de bonnet ou de calotte de couleur brune, qui lui enserre le crâne jusqu'à la hauteur des oreilles.

Le dédoublement de la coiffure est un fait inconnu à Byzance et dans les Balkans, et qui fait penser à l'usage des Latins. Ceux-ci pratiquaient, depuis le xiiie siècle, l'emploi simultané du bonnet et d'un chapeau [1], et c'est précisément à l'époque de Kremikovci qu'on portait en France un bonnet sans lacets, de forme analogue à celle de notre peinture, et des chapeaux ronds avec bords plus ou moins larges qui — eux aussi — rappellent la coiffure de Radivoj [2]. Enfin, au xve siècle, c'était l'usage en Occident de ne pas ôter, même dans des occasions solennelles, la calotte dont Radivoj faisait usage [3], tandis qu'on laissait pendre le chapeau à un ruban spécial [4].

Pourtant, étant donné l'origine orientale de tout le costume de Radivoj, comme d'ailleurs de bien des éléments des somptueux vêtements occidentaux contemporains, nous hésitons beaucoup avant de penser à une influence du costume français dans ce portrait balkanique. La mode de ne pas ôter sa coiffure dans les églises (Radivoj est non seulement représenté à l'église, mais dans le même cadre que saint Georges et le Christ bénissant) devait être plutôt d'origine musulmane. Il est utile de rapprocher, à ce point de vue, un texte des actes du concile de l'église russe de 1551, connus sous le nom de « Stoglav » ou les Cent chapitres. On y trouve, dans l'énumération des pratiques néfastes qui s'étaient introduites dans la vie religieuse en Russie, la constatation suivante : « Corrompus par le péché, les hommes ne connaissent plus la crainte. Dans les églises de Dieu... ils sont debout, sans crainte, coiffés de « tafias » ou de bonnets.... » (question 21). « Dorénavant, il est interdit à tous les tsars ortho-

1. Voy., par ex., Enlart, *Manuel d'archéologie française*, *Le costume*, p. 164, fig. 156 ; J. Quicherat, *Histoire du costume en France*, Paris, 1875, fig. 275, 280; Camille Piton, *Costume civil en France du XIIIe au XIXe siècle*, Paris, s. d., fig. 69, 97.

2. Cf. Enlart, *Manuel d'archéologie française. Le costume*, p. 165, fig. 164 ; Michel, *Histoire de l'art*, III, 1, fig. 97 ; Piton, *Costume civil en France*, fig. p. 69, 97.

3. H. Martin, *Les peintres de manuscrits et la miniature en France*, Paris, s. d., p. 25, 26 ; Fierens-Gevaert, *Les primitifs flamands*, I, Bruxelles, 1908, pl. LIV ; Piton, *Costume civil en France*, fig. p. 69, 97.

4. Enlart, *Manuel*, etc., fig, 156 ; Quicherat, *Histoire du costume*, fig. p. 280 (voy. la fig. p. 275, où le personnage tient son chapeau sous le bras, comme Radivoj); Piton, *Costume civil*, fig. p. 69, 97 ; frontispice.

doxes, aux princes, aux bojars, aux autres seigneurs, à tous les chrétiens orthodoxes, d'entrer dans les cathédrales et les autres églises.... coiffés d'une tafia ou d'un bonnet... Une telle coiffure est étrangère aux chrétiens orthodoxes ; c'est une invention de l'impie Mahomet [1]. »

Ce texte curieux a depuis longtemps attiré l'attention des savants, mais ce n'est que le portrait de Kremikovci qui apporte une représentation figurée des bonnets en question, portés à l'intérieur de l'église.

Le costume de la femme de Radivoj se compose d'un sarafan rouge sans manches, boutonné sur la poitrine, d'une chemise blanche, dont on voit les longues manches brodées, et d'une ceinture pareille à celles des deux hommes ; le sarafan est richement décoré d'entrelacs d'un jaune doré. Sa fille porte le même costume, mais de couleur bleue, et sans ornements ; un simple mouchoir lui couvre les cheveux et retombe sur les épaules et la poitrine ; une petite couronne retient ce modeste fichu. Par contre, sa mère a la plus somptueuse des coiffures conservées sur les anciens portraits bulgares : c'est un cercle à peu près plat posé obliquement et recouvert d'un grand mouchoir qui passe d'abord horizontalement, au-dessus du front, retombe ensuite des deux côtés, derrière les oreilles et couvre enfin les épaules. Cette coiffure si riche et si grande, placée à côté de celles de Zemen [2], de Kalotino [3], de Dragalevci [4], montre à quelle somptuosité atteignaient les chapeaux des dames bulgares du XIV[e] et surtout du XV[e] siècle [5]. Ces portraits nous montrent aussi l'étonnante variété des types de coiffures. Sans nous hasarder à des conclusions anticipées, remarquons que les coiffures occidentales à la même époque nous amèneraient à des constatations analogues : en Occident comme en Orient, somptuosité et extravagance. Cette ressemblance ne semble pas fortuite, car on retrouve au XV[e] siècle en France, comme en Allemagne, des coiffures tout à fait semblables à celle de Kremikovci : le cercle rond enveloppé d'un mouchoir qui, comme chez la femme de Radivoj, forme une ligne horizontale au-dessus du front [6].

1. E. Duchesne, *Le Stoglav ou les Cent Chapitres*, Paris, 1920, p. 40, 103.
2. Ivanov, *Starinski crkvi v jugo-zapadna Blgarija*, dans *Izvěstija B.A.D.*, III, 1, Sofia, 1912, fig. 6.
3. Voy. fig. 29, p. 290.
4. Voy. fig. 40, p. 302.
5. Une princesse roumaine de la même époque, représentée à Bălineşti, porte une coiffure analogue à celle de la femme de Radivoj : Iorga et Balş, *L'art roumain*, p. 63.
6. Voy., par exemple, Dürer, *Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 447 Abbildungen* (*Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, volume 4), Stuttgart et Leipzig, 1904, pl. 9, 10, 12, 13 ; surtout pl. 76, 84, 91, 241.

CHAPITRE VIII

PEINTURES DE POGANOVO

Le monastère de Poganovo [1], situé à l'entrée d'un défilé très pittoresque, au bord de l'Erna, se trouve dans les environs de la ville de Tsaribrod. Ce monument important de l'art bulgare est passé, avec Tsaribrod, des Bulgares aux Serbes, en vertu d'une des clauses du traité qui rétablit la paix entre les deux peuples (1918). En 1920, pendant notre séjour en Bulgarie, le monastère de Poganovo était encore en deçà de la frontière bulgare et nous avons pu l'étudier *de visu*. D'autre part, des liens étroits unissent la peinture de Poganovo, qui fera l'objet de ce chapitre, aux décorations situées à

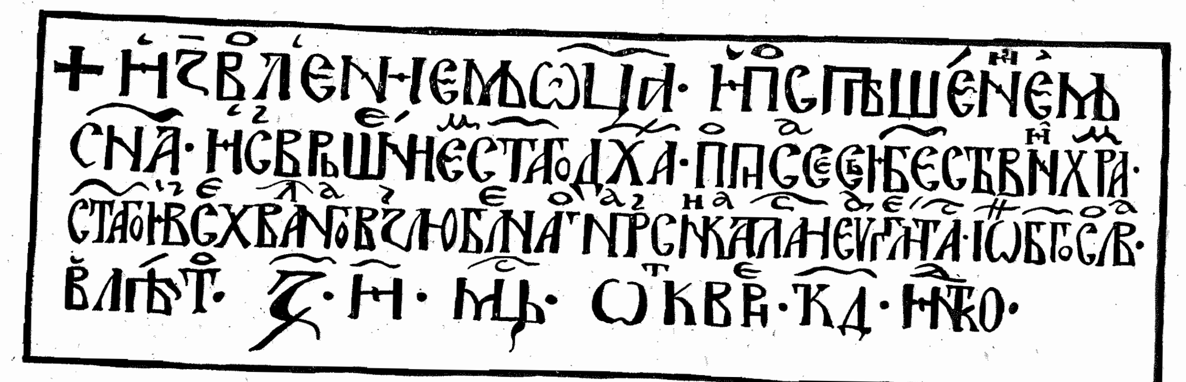


Fig. 44. — Poganovo. Inscription au-dessus de l'entrée.

l'intérieur de la Bulgarie. C'est en nous fondant sur ces considérations que nous nous sommes décidés à comprendre l'étude de Poganovo dans notre ouvrage : ce n'était pas en dépasser le cadre.

La date de construction de l'église Saint-Jean le Théologien du monastère de Poganovo n'est pas connue. On peut cependant supposer que les noms de « Seigneur Constantin » (гнъ костанданнь) et de « Dame Hélène » (гпга єлєна), gravés sur des pierres rondes au mur ouest du narthex, sont ceux du prince macédonien Constantin (+ 1394), fils de Dejan, et de sa fille Hélène, qui devait devenir la femme de l'empereur Manuel Paléologue [2]. Ce prince Constantin est, en effet, connu sous le nom de « Seigneur Constantin » (господанинъ константинъ), et les frontières de son royaume ne devaient pas être

1. Voy. F. Schmit, *Die Malereien des bulgarischen Klosters Poganovo*, dans *Byz. Zeit.*, XVII, 1908, p. 121-9.
2. Jireček, *Geschichte*, p. 333 ; Zlatarski, *Geschichte*, p. 176, 181.

bien loin de la vallée de l'Erna qui abrite le monastère de Poganovo. Si la supposition est exacte, l'église Saint-Jean pourrait être une œuvre de la fin du XIVe siècle. La ressemblance de son architecture avec celle des monuments serbes, de cette époque et du commencement du siècle suivant[1], semble témoigner en faveur d'une pareille date.

Quoi qu'il en soit, les peintures de l'intérieur de cette église n'ont rien à voir avec l'époque du Seigneur Constantin et nous amènent en pleine époque turque. Une inscription peinte au-dessus de la porte, sans aucun nom de bienfaiteur, fixe la date exacte de l'exécution des peintures : 1500 (fig. 44). Poganovo est donc une œuvre contemporaine de Kremikovci. Comme nous l'avons vu et comme nous aurons l'occasion de le montrer plus loin, la proximité chronologique de ces deux monuments se fait sentir dans leur art. L'église de Poganovo est un édifice triconque à coupole unique. La répartition des sujets sur les murs et les voûtes de cette construction considérable suit un arrangement systématique dont nous indiquerons ici le schéma, tout en décrivant les images comprises dans cet ensemble décoratif, le plus grand parmi les œuvres bulgares. Le fond de la coupole porte un buste du Christ Pantocrator. Une Liturgie angélique fait le tour du tambour. La conque de l'abside est occupée par une Vierge Platytéra, représentée debout, avec l'Enfant dans un médaillon devant sa poitrine ; deux candélabres et deux archanges l'encadrent. Plus bas, dans deux zones superposées, se trouvent l'Eucharistie et le Mélismos entouré des saints évêques. Dans la niche de la prothèse est peinte une Pietà ; sur le mur nord du sanctuaire, la Vision de saint Pierre d'Alexandrie (pl. LXIV, b), avec la gueule de l'Enfer qui engloutit Arius et l'inscription suivante : « Qui donc Sauveur, a déchiré tes habits ? — Arius l'insensé ; l'insensé Arius a rassasié l'Enfer ; кто ти спасе ризу раздра. аріа безумни. безумни аріе насити адъ. » Quelques saints, parmi lesquels trois saints stylites, complètent cette décoration du sanctuaire.

Les conques des absides latérales portent les images suivantes : dans l'abside nord, « la Source de la sagesse de saint Grégoire le Théologien » (источникъ прѣмудрости стго григоріа бгослова) et la Nativité de la Vierge (pl. LVIII) ; dans l'abside sud, « la Source de la sagesse de saint Jean Chrysostome » (источникъ прѣмудрости стго ιω златоустаго) et la Présentation au temple (pl. LVII).

Les deux absides latérales touchent directement aux pendentifs de la coupole ; par contre, l'abside centrale et le mur ouest se trouvent séparés de la coupole par la nef longitudinale. Les voûtes en berceau de cette nef sont décorées de représentations des Grandes Fêtes. A l'est de la coupole, au-dessus du sanctuaire, se trouvent : la Nativité, la Purification, l'Ascension et la Descente aux Limbes. A l'ouest de la coupole, la voûte est occupée par le Baptême, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare et l'Entrée à Jérusalem (pl. LXII). Ces huit fêtes sont complétées par deux autres : la Pentecôte, dans la lunette du mur est, au-dessus de l'abside du sanctuaire, et la Dormition de la Vierge, accompagnée d'une Assomption et des deux poètes syriens, saint Jean Damascène et saint Cosmas, dans la lunette du mur ouest (pl. LVIII).

Au haut de tous les murs, le mur de l'abside centrale excepté, court une frise ininterrompue de sujets tirés de l'histoire de la Passion. Le cycle commence au mur sud du sanctuaire et se termine au mur nord, après avoir fait le tour de l'édifice. Les épisodes qu'il comprend sont : la Cène, le

1. Voy. surtout le groupe des églises de la Morava.

Lavement des pieds, le Baiser de Judas (pl. LVII, LX), le Reniement de Pierre (pl. LXI), le Jugement chez les grands-prêtres, la Flagellation, le Chemin de croix (pl. LVIII), la Mise en croix, le Crucifiement (pl. LXI), le Repentir et la mort de Judas (pl. LX), la Descente de croix, le Thrène, le Partage des vêtements (pl. LIX), les Saintes Femmes au tombeau, l'Incrédulité de Thomas (pl. LXII).

Sous les scènes de la Passion court une zone de médaillons avec des bustes de martyrs, de saints et de saintes : les femmes sont groupées sur le mur ouest (pl. LVIII). Enfin une longue série de figures, représentées debout en grandeur naturelle, occupent le bas des murs : on distingue les apôtres Pierre et Paul, qui se trouvent à la tête de ces rangées d'anachorètes (pl. LXIII), de guerriers (pl. LXIV, a), de moines, parmi lesquels deux saints bulgares, saint Jean de Rila et saint Joachim de Sarandapor, et deux saints serbes, Sava « archevêque serbe » et Siméon « le Serbe ». Quelques ornementations complètent cette décoration.

Le système décoratif de Poganovo, aussi bien que le choix des sujets, repose entièrement sur la tradition balkanique des siècles précédents. On connaît, depuis les œuvres serbes et bulgares du XIVe siècle, la représentation de la Passion en frise continue, opposée à la série des Fêtes réparties sur les différentes voûtes de l'église. C'est depuis le XIVe siècle également qu'apparaissent dans les Balkans les sujets symboliques, comme la Vision de Pierre d'Alexandrie et la Liturgie angélique, le Mélismos, les Sources de la sagesse des grands docteurs de l'Église.

D'ailleurs tous ces sujets, sans exception, ne sont balkaniques que parce que l'art chrétien des Balkans en avait fait un usage très large. Mais, bien avant la floraison de l'art serbe ou bulgare, les Byzantins les représentaient déjà, tout en leur donnant quelquefois une forme un peu différente de celle qu'ils recevront chez les Slaves et les Grecs de la Péninsule. Nous rappelons ce fait[1] pour souligner l'importance de cette tradition byzantine propre aux Balkans, sur laquelle est entièrement fondé le choix des sujets de Poganovo.

Il n'y a de nouveau dans cet ordre d'idées que la représentation simultanée des saints bulgares et des saints serbes. Les uns comme les autres apparaissent dès le XIIIe siècle, mais on ne les trouve pas ailleurs dans une même décoration. Le fait peut-être caractérise la région de Poganovo qui, au XVe siècle comme maintenant, était sous l'influence des Serbes aussi bien que des Bulgares.

Enfin, plus que tout autre, parmi les monuments de peinture étudiés dans ce livre, Poganovo porte l'empreinte de l'esprit monacal. La masse des saints moines et anachorètes, les textes qu'ils tiennent en main, exhortations destinées à instruire les religieux de Poganovo, sont significatifs à cet égard. C'est une décoration commandée par des moines et ordonnée suivant leur esprit, une œuvre analogue aux grands ensembles du Mont-Athos.

La décoration de Poganovo, peu originale vis-à-vis de la tradition byzantine des Balkans quant au choix des sujets et au système de répartition, est, par contre, fort curieuse au point de vue de l'ico-

1. Voy. les représentations byzantines de la Liturgie mystique sur la fresque du XIe ou XIIe siècle à Boiana (Grabar, *Boïana*, p. 31, fig. 3), sur la patène de Xéropotamou (Diehl, *Manuel*, fig. 335) ; de la Vision de Pierre d'Alexandrie, dans le Ménologe de la Vaticane, fol. 205. Sur les « Sources de la sagesse » des Pères de l'Église, voy. Rêdin, *Rukopisi s vizantijskimi miniatjurami*, dans le *Žurnal Min. N. Pr.*, 1891, décembre, p. 307. Voy. encore une miniature du Mont-Cassin, cod. 73, 129.

nographie et du style. Ce sont des motifs iconographiques nouveaux, et une conception artistique étrangère aux œuvres balkaniques antérieures, qui font de Poganovo une œuvre d'art de première importance.

L'iconographie traditionnelle du Baptême est complétée par la représentation d'un serpent polycéphale, écrasé sous la planche où le Christ pose les pieds. Le sens allégorique de cette image est plus clair à Gračanica[1]. Dans cette décoration, la planche de Poganovo, qui forme une sorte de radeau permettant à Jésus de se tenir sur les eaux du Jourdain, est remplacée par deux planches croisées. Cette variante rappelle de trop près les représentations des Portes de l'Enfer avec le Diable écrasé dessous et le Christ triomphant de la Mort, pour qu'on ne soit pas fixé sur l'intention allégorique des images de Gračanica et de Poganovo. Les artistes ont certainement voulu, dès le Baptême, c'est-à-dire dès le moment initial de l'œuvre de la Rédemption, en annoncer le résultat final, qui est la victoire sur la Mort. Or, l'image de cette victoire, ils la trouvèrent toute faite dans la Descente aux Limbes traditionnelle. C'est de là qu'on emprunta les planches croisées sous les pieds du Christ et l'on ne changea que l'image du Diable qui apparaît, à Gračanica comme à Poganovo, sous l'aspect d'un serpent, suivant la parole biblique (Gen. III, 15).

L'iconographie de l'Entrée à Jérusalem (pl. LXII) s'appuie sur les types courants de l'art balkanique, en ajoutant un détail caractéristique de la peinture athonite : le rameau qu'un enfant tend à l'âne[2]. Ce rapprochement ne semble pas fortuit : la scène de Poganovo a également en commun avec les œuvres du Mont-Athos cette réserve remarquable dans la manière de traiter le sujet, qui, dans la peinture balkanique des deux siècles précédents, aurait donné occasion aux exagérations de mouvements et d'effets, propres au style de l'époque.

La Descente aux Limbes (pl. LXIII), elle aussi, suit une iconographie adoptée par l'art athonite, en représentant Adam et Ève des deux côtés du Christ, qui leur tend les mains[3]. La disposition des sarcophages, posés obliquement, n'est pas moins courante dans la peinture balkanique des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles[4].

Plusieurs scènes dans la série des fêtes sont accompagnées de représentations de prophètes ou de mélodes qui tendent, du médaillon dans lequel ils sont enfermés, un rouleau portant une inscription en rapport avec le sujet de la scène. Ainsi, dans le Baptême, le roi David tient l'inscription : « la mer le vit et courut », море вндѣ побѣжа (Ps. CXIII, 3); dans l'Entrée à Jérusalem, le prophète Zacharie laisse pendre un écriteau où il écrit : « Réjouis-toi beaucoup, ma fille », [радуи]се зѣло дь[щерь] (Zach. IX, 9) ; dans la Descente aux Limbes, saint Cosmas le Mélode dit : « Tourne ton regard autour de toi », възьведи окрьс[т] очи.

Le procédé qui consiste à faire accompagner une scène évangélique de l'image des auteurs qui en avaient parlé, avec un texte de leurs écrits se rapportant au sujet traité, remonte à un âge très ancien et doit être d'origine orientale, anatolienne ou syrienne. Représentées d'abord à côté des

1. Millet, *Évangile*, fig. 172.
2. *Ibidem*, fig. 256, 258, 260, p. 276-7.
3. Peinture murale à Dochiariou ; deux couvertures d'Évangile au monastère de Neamţu, en Roumanie (Jorga et Balş, *L'art roumain*, p. 49, 52).
4. Voy., par ex., *ibidem*, p. 49; Millet, *Évangile*, fig. 6.

scènes[1], les figures des prophètes, des poètes et des docteurs s'y introduisent à partir du XIe ou du XIIe siècle[2]. Pourtant, dans les monuments balkaniques qui servent habituellement d'intermédiaires entre les prototypes anciens et l'iconographie de Poganovo, cet arrangement paraît manquer complètement. Il est d'autant plus curieux de le retrouver dans plusieurs peintures du Mont-Athos, où les prophètes des médaillons sont absolument analogues à ceux de Poganovo[3]. Un nouveau lien rattache donc notre monument à l'art de la Sainte-Montagne.

Parmi les scènes de l'histoire de la Passion, considérons d'abord le Repentir et la Mort de Judas (pl. LX). La place inattendue que cette scène occupe dans le cycle de la Passion, entre le Crucifiement et la Descente de croix, peut être due à des considérations d'ordre technique, difficiles à déterminer, mais il nous semble plus probable que l'artiste de Poganovo suivait une tradition particulière, dont nous trouvons des traces dans la Chronique du Barbarus Scaligeri[4]. En effet, suivant les inscriptions qui devaient accompagner les illustrations, d'ailleurs non exécutées, de ce manuscrit, la Mort de Judas, comme à Poganovo, suivait immédiatement le Crucifiement[5]. Or, le Barbarus Scaligeri reproduisait l'illustration des chroniques alexandrines. C'est donc d'une tradition de l'Alexandrie hellénistique que nous pouvons rapprocher le procédé de Poganovo. Cette idée peut paraître étrange, mais l'iconographie du Repentir et de la Mort de Judas, aussi bien que le système alexandrin des frises d'images, apportent une preuve en faveur de notre hypothèse.

En effet, l'on voit tout de suite que la manière dont ce sujet est représenté est peu commune dans l'art balkanique. En renvoyant le lecteur à notre planche, notons seulement le mur monumental qui occupe plus d'une moitié de la scène. L'action se passe devant et derrière ce mur, qui dissimule les parties inférieures de la scène.

Cet arrangement fait revoir en 1500 un très vieux type de composition qui dérive de l'art hellénistique et se caractérise par les traits suivants :

1° Les architectures occupent une place considérable, elles englobent les figures et la scène se passe non seulement devant, mais aussi à l'intérieur des édifices.

2° L'action ne se meut pas sur un seul plan : différents épisodes se déroulent simultanément les uns au-dessus des autres.

Parmi les monuments anciens qui utilisent cette formule de composition, un type assez fréquent est précisément celui auquel l'artiste de Poganovo eut recours. Un mur sépare la scène en deux parties : le champ supérieur est occupé par des représentations qui figurent l'intérieur d'une ville ou d'une maison, le champ inférieur est réservé à la représentation de ce qui se passe hors de cette

1. Voy. l'Évangile de Sinope (Omont, *Facsimilés*, pl. A, B), de même que le *Rossanensis*, les Psautiers Chludov, le Par. gr. 923. Voy. Millet, *Évangile*, p. 268.
2. Voy. Berol. qu. 66 ; Évangile copte-arabe 1, de l'Inst. cath. à Paris (Millet, *Évangile*, fig. 244, 248) ; Brit. Mus. addit. 19352 (*ibidem*, fig. 33); reliefs du cadre d'une icone, à Chémokmédi en Géorgie (*ibidem*, fig. 3); peintures murales de la chapelle Saint-Blaise près de Brindisi (Diehl, *Italie méridionale*, p. 55 sq.) ; Markov mon. (Okunev, *Serbskija srednevěkovyja stěnopisi*, p. 16).
3. Voy. les peintures murales à Dionysiou (Annonciation), Lavra (Massacre des Innocents), chapelle Saint-Nicolas de la Lavra (Baptême) : Millet, *Évangile*, fig. 15, 120, p. 211.
4. Par. lat. 4884.
5. Strzygowski, *Alexandr. Weltchronik*, p. 441.

ville ou de cette maison. Quelquefois la deuxième partie de cette composition-type manque, mais l'artiste garde le mur qui passe sous la scène, indiquant alors que la scène représente un intérieur.

Nous avons vu, dans les décorations contemporaines de Poganovo, à Dragalevci et à Kremikovci, appliqué à la représentation du Paradis [1]. L'artiste de Poganovo reprend ce même arrangement, motif hellénistique ; il paraît même plus fidèle aux modèles anciens, car il montre simultanément des figures devant et au-dessus du mur d'enceinte. Cette scène constitue un des points par lesquels Poganovo se rattache à la peinture de la fin du xve siècle en Bulgarie.

Comme les décorations que nous avons étudiées dans le chapitre VII, Poganovo a recours à des procédés de l'art hellénistique, conservés dans les œuvres de la peinture pré-iconoclaste.

Il semble pourtant que la scène du Repentir de Judas et de sa mort soit, à Poganovo, l'unique sujet qui porte l'empreinte d'une iconographie aussi archaïque. C'est en nous fondant sur cette considération que nous avons détaché l'étude de ce tableau, pour le placer avant les autres scènes de la Passion. L'iconographie de celles-ci est orientée dans un tout autre sens.

Ainsi un groupe de sujets est traité suivant des types de la peinture athonite du xvie et du xviie siècle. C'est le cas de l'iconographie de la Mise en croix, avec l'image du Christ représenté de face devant la croix (pl. LXI). Il ouvre largement les bras, qu'il tend aux bourreaux penchés au-dessus de la branche transversale de la croix. L'attitude du Christ est connue depuis le xive siècle (Čučer, en Serbie) [2] ; dans une des cavernes du Lom [3], à la même époque, et à Boboševo [4], en 1488, nous avons trouvé des représentations semblables, mais il faut se reporter aux peintures athonites [5] pour trouver des analogies complètes avec l'image de Poganovo. Les deux bourreaux qu'on avait également vus sur le Lom et à Boboševo, dans des attitudes semblables, appartiennent, eux aussi, au type iconographique employé au Mont-Athos [6].

Dans la Descente de croix (pl. LIX), la Vierge se tient sous le corps du Christ, qu'elle embrasse de ses deux mains et cherche à soutenir, en s'aidant des épaules et de la tête. Cette position de la Vierge n'appartient pas au type athonite préféré, où l'on voit Marie plutôt derrière le Christ [7] (au lieu de le soutenir, elle le retient, en l'attirant vers elle). Mais l'artiste de Poganovo introduit un détail qui rapproche le tableau des œuvres du Mont-Athos : il représente saint Jean baisant la main du Seigneur [8].

Le type du Thrène (pl. LIX) nous amène à des conclusions analogues. Les attitudes de la Vierge [9], de saint Jean [10] et de Nicodème, à Poganovo, caractérisent l'iconographie athonite. Nicodème surtout,

1. Voy. chap. VII, p. 292-294.
2. Millet, *Évangile*, fig. 420 ; voy. aussi une représentation à l'église des Taxiarques, à Castoria (*ibidem*, p. 392).
3. Voy. plus haut, chap. VI, p. 242-243.
4. Voy. plus haut, chap. VII, p. 321.
5. Peintures murales à Lavra et Dionysiou (Mont-Athos), au mon. de la Transfiguration (Météores), image sur le reliquaire de Bessarion (Millet, *Évangile*, fig. 423, p. 393). Voy. aussi les peintures de la Péribleptos et de Sainte-Sophie, à Mistra (Millet, *Mistra*, pl. 123, 3 et 134, 5).
6. Lavra et Dionysiou, mon. de la Transfiguration aux Météores, Sainte-Sophie et Péribleptos à Mistra.
7. Millet, *Évangile*, p. 478-82.
8. Peintures à Vatopédi et à Dionysiou, au Mont-Athos (Millet, *Évangile*, fig. 628, 629).
9. Voy. les peintures de Lavra et de Dionysiou (*ibidem*, fig. 560, 562).
10. Après quelques miniatures byzantines des xiie et xiiie siècles (Év. Gelat., Brit. Mus. Harley 1810, Psautier de

debout dans la fosse sépulcrale, la pioche à la main, est un élément important pour la comparaison avec les œuvres du Mont-Athos, où on le trouve reproduit à plusieurs reprises, exactement dans la même attitude [1]. Rappelons toutefois que Poganovo, qui sur ce point précède les peintures analogues de Lavra et de Stavronikita (1535 et 1545) de plus d'un quart de siècle, est devancée elle-même par un autre monument bulgare : à Boboševo [2], nous avions signalé une image de Nicodème tout à fait semblable, datée de 1488 [3].

La scène des Femmes au tombeau (pl. LXII) est représentée suivant un type que nous avons vu à Boboševo [4] et qui se caractérise par la présence de deux anges. D'origine un peu plus ancienne [5], ce motif deviendra fréquent dans l'art des peintures crétoises du xvie et du xviie siècle [6].

Nous avons pu nous rendre compte de la parenté étroite de l'iconographie de Poganovo et de celle des monuments postérieurs, au Mont-Athos, dans le monastère de la Transfiguration aux Météores et dans d'autres œuvres de la même école. Des points de rapprochement entre cette iconographie et les monuments bulgares du xive et du xve siècle (Lom, Boboševo) augmentent l'importance de Poganovo, en lui assignant un rôle d'intermédiaire entre les prototypes de l'iconographie tardive et les réalisations définitives des monuments postérieurs. Grâce à ce groupe de monuments bulgares, le chemin parcouru par plusieurs motifs qui devaient devenir fréquents dans l'art des xvie-xviie siècles semble s'éclaircir. Cette iconographie tardive dut se constituer (en partie au moins) bien avant la floraison de l'art crétois et sortir d'ateliers qui suivaient de près les modèles byzantino-hellénistiques [7].

L'iconographie du Crucifiement (pl. LXI) est également apparentée à l'art athonite plus tardif, mais en outre elle inaugure la liste des scènes qui témoignent d'une influence plus ou moins importante des motifs de la haute Renaissance italienne. En effet, parmi les représentations innombrables du Crucifiement, celles qu'on peut le plus facilement comparer à la nôtre sont au Mont-Athos [8]. Prenons, par exemple, cet usage de couper obliquement les extrémités des trois branches transversales de la croix [9], celle-ci étant représentée dans toutes ses parties en perspective [10] : le peintre de Poganovo a recours à ce procédé chaque fois qu'une croix figure sur le tableau. Ce détail paraît aussi important

Mélisende), on connaît cette attitude de saint Jean au xive siècle, à l'église Saint-Nicolas de Castoria et surtout à Lavra, Dochiariou, Stavronikita, Dionysiou au Mont-Athos (Millet, *Évangile*, fig. 532, 535, 534, 544, 560, 562, p. 512).
1. Lavra, Stavronikita et une représentation à Blagoveštenie (Stragar), en Serbie (Millet, *Évangile*, fig. 560, p. 513).
2. Voy. chap. VII, p. 317.
3. L'étroite ressemblance de notre scène avec celle de la Lavra s'étend à l'attitude de Joseph, placé aux pieds du Christ, à celle des femmes, dont une au centre étend les bras et une autre se tient entre celle-là et la Vierge. Voy. aussi le dessin du mur du fond et du monticule avec le tombeau creusé dans son flanc.
4. Voy. chap. VII, p. 317.
5. Voy. une peinture à Saint-Nicolas de Castoria.
6. Lavra, Dionysiou au Mont-Athos, mon. de la Transfiguration aux Météores. Poganovo se rapproche surtout de la peinture de Castoria et occupe donc — avec l'image de Boboševo (voy. p. 317) — une place intermédiaire entre cette œuvre du xive siècle et les monuments athonites plus tardifs (Millet, *Évangile*, fig. 580, p. 534, fig. 577).
7. Voy. notre étude sur les peintures du Lom (chap. VI, p. 233 sq.).
8. Vatopédi, reliquaire de Bessarion. Voy. aussi une icone byzantine du xive (?) siècle, au Musée russe, à Pétrograd (Millet, *Évangile*, fig. 445, 478, 496).
9. Nous avons en vue seulement les représentations où les trois branches (et non une ou deux seulement) sont coupées obliquement.
10. Voy., par ex., Lavra, reliquaire de Bessarion, reliure d'un Évangile à Esphigménou, coffre de Bologne (Millet, *Évangile*, fig. 476-478, 481).

pour la délimitation d'une école de peinture que la même leçon répétée dans des manuscrits dérivés du même archétype.

Poganovo annonce un autre motif de l'iconographie du XVI[e] siècle au Mont-Athos, en mettant dans les mains de Longin un gonfanon [1]. Ce gonfanon, timbré d'un signe indéchiffrable, n'appartient pas à l'iconographie traditionnelle. On ne le connaît même pas dans l'art du XIV[e] et du XV[e] siècle. D'autre part, son origine occidentale est certaine, puisque les Crucifiements italiens introduisent ce détail, emprunté à la vie réelle de l'Occident latin [2], depuis le XIII[e] siècle, et ne se lassent guère de le répéter dans les siècles suivants [3].

Enfin le réalisme remarquable de l'attitude de la Vierge dépasse de beaucoup les essais timides ou maladroits des peintures antérieures [4]. Il semble, à Poganovo, qu'on sente la lourdeur du corps de la Vierge évanouie, retenu par les femmes qui l'entourent. Cette figure si vraie doit également être un emprunt à l'art italien [5].

Trois détails de l'iconographie de la Nativité de la Vierge (pl. LVIII) sont dus à l'influence de la peinture occidentale. D'une part, c'est la disposition du lit d'Anne, situé obliquement en opposition directe avec la tradition byzantine, mais d'accord avec un certain nombre de tableaux italiens, flamands et allemands [6]. D'autre part, notons le groupe des deux femmes qui, venues de derrière l'accouchée, se penchent des deux côtés pour la soutenir, tandis qu'une troisième lui sert à boire. Inconnu dans l'art byzantin [7], ce groupe apparaît en Italie bien avant Poganovo [8]. Enfin l'attitude de la femme accroupie auprès du berceau est également un détail nouveau dans l'iconographie des pays orthodoxes, mais que l'on connaît en Italie depuis Giotto [9].

1. Lavra au Mont-Athos (Millet, *Évangile*, fig. 476); le gonfanon n'y est pas entre les mains de Longin ; un soldat le porte du côté droit de la scène.
2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du Mobilier*, V, VI sq., s. v. « Bannières », « Pennons ».
3. Giotto à Padoue, Capella dell'Arena (Venturi, *Storia*, V, fig. 291) ; Andrea di Firenze ou Simone Martini, chapelle Espagnole (*ibidem*, fig. 636-7) ; Altichieri et Avanzo, Padoue, chapelle de Saint-Georges (*ibidem*, fig. 771); Berna, San Gimignano, Collegiata (*ibidem*, fig. 598); Ambrogio Lorenzetti, un diptyque ayant figuré à l'exposition New-Gallery (Phot. de l'Inst. d'hist. de l'art de l'Université de Strasbourg); etc.
4. Voy. les plus remarquables parmi les exemples publiés : peintures à Sopoćani en Serbie, XIII[e] siècle (Okunev, *Serbskija srednevěkovyja stěnopisi*, fig. 5); icone au Musée russe de Pétrograd, XIV[e] siècle (Millet, *Évangile*, fig. 446).
5. Voy., par exemple, quelques primitifs italiens (Millet, *Évangile*, fig. 440, 470, 471, 482).
6. Tableaux de Gaudenzio Ferrari (?) (Reinach, *Répertoire de peinture du M.-A.*, I, p. 16), de Bernard van Orley (*ibidem*, III, p. 34), de l'école de Pinturicchio (*ibidem*, p. 31, 2), de F. Caroto (*ibidem*, III, p. 34), de l'école du Tyrol du XV[e] siècle (*ibidem*, p. 35), de P. Lorenzetti (Venturi, *Storia*, V, fig. 543), de Stefano di Giovanni dit Sassetta (*ibidem*, VII, 1, fig. 276), de Bartolo di Fredi, à San Gimignano, église Saint-Augustin (phot. de l'Inst. d'hist. de l'art de l'Univ. de Strasbourg).
7. Voy., par contre, les figures analogues dans une image réaliste d'un accouchement, dans le Pentateuque Ashburnham (Gebhardt, *Ashburnham Pentateuch*, pl. VIII). La présence de ces figures de femmes dans les Nativités de la Vierge, en Italie et à Poganovo, fait penser que l'iconographie de cette scène a été censée représenter le moment même de l'accouchement, malgré la présence de l'enfant baigné ou bercé, à côté du lit d'Anne. Cet anachronisme est d'ailleurs dans le goût de l'art médiéval. Il est probable que primitivement, dans les anciens cycles qui illustraient l'apocryphe de l'enfance de la Vierge, la scène était représentée avec le réalisme brutal du Pentateuque Ashburnham, mais comme toujours la noble réserve des Byzantins les poussa vers un euphémisme : l'accouchée et les deux femmes qui la tenaient par derrière reçurent d'autres attitudes. Les Italiens, et aussi l'artiste de Poganovo, s'arrêtèrent à mi-chemin dans cette transformation, en plaçant les deux femmes de la scène réaliste à côté d'Anne, paisiblement étendue sur son lit.
8. Voy. les tableaux de Gaudenzio Ferrari (?) et de P. Lorenzetti, cités note 6.
9. Voy. les Nativités de la Vierge de Giotto à la Capella dell' Arena à Padoue et de Taddeo Gaddi, à Santa Croce à Florence, ainsi que quelques autres scènes des mêmes auteurs (Venturi, *Storia*, V, fig. 252, 254, 265; phot. Anderson 15369 ; phot. Alinari 3898).

La Trahison de Judas (pl. LX) fait choix du même schéma général qui sera répété par les artistes du Mont-Athos : soldats armés de bâtons [1], un autre qui, posté derrière le Christ et au-dessus de lui, pose la main sur la tête de Jésus, avec un mouvement de haut en bas [2]. Mais Poganovo ajoute à ce schéma des détails originaux. Ainsi, le vieillard barbu et coiffé du *pallium* syrien, qui représentait (dans les Trahisons de Judas traditionnelles) le chef de la bande [3], est remplacé par un homme d'âge moyen, rasé et portant une sorte de *penula* (espèce de manteau avec un trou pour passer la tête et des pans qui tombent sur la poitrine et sur le dos) et un bonnet qui ressemble à un béret, avec un bord assez large et un fond rayé.

Un semblable personnage est certainement étranger à la tradition artistique des Balkans. Le type du visage rasé nous ramène à l'Italie des premiers siècles de la Renaissance. C'est là aussi que nous retrouvons l'habit aux pans lisses, plus ou moins longs, avec une ouverture ronde pour passer la tête [4]. Les peintures italiennes nous fournissent enfin des exemples de bonnets semblables à celui de Poganovo. Cette espèce de béret rayé est attribué par les artistes de la Renaissance, tantôt au roi Hérode, tantôt à des Juifs, à des saints orientaux ou à des Musulmans [5]. Vu la diversité des nationalités et des situations sociales des personnages qui portent cette coiffure dans les peintures italiennes, il semble fort peu probable que le béret en question ait été réellement porté en Italie ou ailleurs. On croirait plutôt que l'artiste de Poganovo a emprunté à l'art italien un des nombreux effets de l'exotisme voulu des peintres du Trecento et du Quattrocento. On sait que les artistes italiens de cette époque, en quête de couleur locale, recouraient tout particulièrement à des variations exagérées dans la forme des habits et surtout des coiffures [6]. Les œuvres d'Ambrogio Lorenzetti, de Niccola Petri, de Simone Martini, de Taddeo Gaddi, d'Altichieri, d'Avanzo, de Taddeo di Bartolo, de Gentile da Fabriano, d'Antonio Vivarini, de Piero della Francesca, de Benozzo Gozzoli, de Fra Filippo Lippi, témoignent du succès qu'eut l'exotisme des coiffures et des costumes dans la peinture italienne.

Nous avons déjà constaté des emprunts à ce courant de la peinture italienne, dans plusieurs scènes de la décoration, postérieure à 1493, de Kremikovci [7], mais ce n'est qu'à Poganovo qu'ils deviennent vraiment importants. Ainsi, dans la même scène de la Trahison de Judas, nous trouvons d'autres coiffures qu'on ne saurait rencontrer dans les représentations byzantines des scènes évangéliques. Ce sont, d'une part, de grands turbans de tissu rayé, enveloppant un fez de couleur

1. Par ex., à Dionysiou (Millet, *Évangile*, fig. 355). Voy. une figure analogue à Berende (plus haut, chap. VI) et en Italie : Giotto, Capella dell' Arena (Venturi, *Storia*, V, fig. 284), Duccio, retable (*ibidem*, fig. 470).
2. Voy. le reliquaire de Bessarion (Millet, *Évangile*, fig. 360).
3. Voy. Rudenica, Nagoričino, Dionysiou, etc. (Millet, *Évangile*, fig. 348, 355, 359).
4. Giotto dans la Capella dell' Arena : figures du donateur Lo Scrovigno et de la Prudence ; Assise : différentes figures, dans plusieurs scènes (Venturi, *Storia*, V, fig. 323, 310, 240, 207) ; Campo Santo de Pise, vie de saint Ranieri (phot. Brogi 2252) ; Giottino, Assise, vie de saint Nicolas (phot. Alinari 5322-3) ; L. et J. de Sanseverino, Urbino, oratoire Saint-Jean, vie de saint Jean-Baptiste (Venturi, *Storia*, VII, 1, fig. 94) ; Fra Angelico, Offices, Couronnement de la Vierge (*ibidem*, fig. 35) ; Ottaviano Nelli, Foligno, Palazzo dei Trinci (*ibidem*, fig. 91) ; Michele di Matteo Bolognese, Venise, Galerie royale (*ibidem*, fig. 118), etc.
5. Voy. Domenico di Bartolo, Sienne, tableau à l'hôpital della Scala (Venturi, *Storia*, VII, 1, fig. 273) ; Benozzo Gozzoli, Montefalco, fresque à Saint-François (phot. Alinari 5431); Fra Filippo Lippi, Offices, Vierge et saints ; fresques à la cathédrale de Prato (phot. Alinari 10413, 10417, 12882), etc.
6. Diehl, *La peinture orientaliste en Italie au temps de la Renaissance*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, XIX, 1906, janvier-février ; G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924, p. 161 sq.
7. Voy. p. 329-330, 333.

sombre; inconnus à l'iconographie byzantine, ces turbans sont nombreux dans les tableaux italiens des XIVe-XVe siècles [1]. D'autre part, c'est un bonnet ou une sorte de béret rejeté en arrière que porte un des soldats et qui, lui aussi, a des prototypes dans la peinture italienne de la même époque [2].

Il semble qu'à côté de ces coiffures et vêtements, l'exotisme italien introduisit à Poganovo un détail plus particulier encore : les moustaches des soldats. On sait que les Chrétiens d'Orient portaient moustache et barbe, qu'ils laissaient pousser sans y porter le ciseau. En Italie, aux XIIIe-XVe siècles, au contraire, on avait l'habitude de se raser complètement, à la mode romaine; la manière « barbare » de conserver seulement les moustaches n'était donc en usage dans aucun des deux mondes dont les arts semblent se rencontrer à Poganovo. Or c'est précisément à cause de son aspect barbare que les artistes italiens des XIVe et XVe siècles choisissaient quelquefois la combinaison des moustaches et du menton glabre, quand ils avaient à représenter des Juifs (comme à Poganovo), des Musulmans, des soldats païens, des bergers et des Orientaux indéterminés [3]. Comme ni l'iconographie antérieure dans les pays orthodoxes ni les usages de la vie courante ne nous autorisent à rechercher une autre source à l'inspiration de l'artiste de Poganovo [4], on a bien le droit de faire dériver les moustaches des bourreaux de la formule artistique créée par les « exotistes » italiens. Rappelons que ce motif de Poganovo apparaît à la même époque à Kremikovci.

Enfin, les casques ronds à bord large et légèrement incliné appartiennent au type de coiffure militaire le plus répandu dans la peinture italienne du XIVe siècle [5], et le grand bouclier rectangulaire d'un des guerriers de la scène qui nous occupe revient plus d'une fois dans les œuvres de la haute Renaissance [6], et se distingue nettement du bouclier de l'iconographie byzantine.

Le Reniement de Pierre (pl. LXI) réunit, comme d'usage, les trois Reniements et le Repentir, en

1. Taddeo Gaddi, Chapelle Espagnole : Résurrection, Pentecôte (phot. Alinari); Taddeo ou Agnolo Gaddi, Florence, Santa Croce : Histoire de la Sainte Croix ; Altichieri et Avanzo, Padoue, chapelle de Saint-Georges : Crucifiement, vie de saint Georges (Venturi, *Storia*, V, fig. 762 sq.); Avanzo, Padoue, Saint-Antoine : différentes scènes (phot. Alinari 13102-3); Taddeo di Bartolo, Sienne, Palazzo della Signoria (phot. Alinari 9441 sq.) ; Benozzo Gozzoli, Pise, Campo Santo : scènes bibliques (phot. Brogi), etc. Voy. aussi, Venturi, *Storia*, V, fig. 566, 632, 634-7, 642, 656-64, 762, 764-5, 771; VII, 1, fig. 54, 105, 159, 176, 252-3 sq. ; Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, pl. XXI, XXII, etc.

2. Voy., par ex., Ottaviano Nelli, Foligno, Pallazo dei Trinci (Venturi, *Storia*, VII, 1, fig. 91); Benozzo Gozzoli, Pise, Campo Santo : scènes bibliques (*ibidem*, fig. 236-7) ; Fra Filippo Lippi, Prato, Cathédrale : départ de saint Jean (phot. Alinari, 10412); Fra Filippo Lippi, Londres, Nat. Gal., Adoration des Mages.

3. Masolino, Castiglione d'Olona: Festin d'Hérode (phot. Brogi, 6314); Giottino, Florence, Santa Maria Novella (Alinari, 4030-1) ; Avanzo, Padoue, église Saint-Antoine (phot. Alinari 13102) ; Taddeo ou Agnolo Gaddi, Florence, Santa Croce (phot. Alinari 3897, 3900) ; Giotto, Padoue, Capella dell' Arena : Trahison de Judas (phot. Alinari 19351).

4. En effet, il nous semble peu probable que les bourreaux moustachus de Poganovo représentent des Turcs observés par le peintre bulgare lui-même. Comme tout autre décorateur orthodoxe du moyen âge, l'artiste de Poganovo devait être bien loin de représenter le modèle vivant. Au contraire, un emprunt à des modèles d'art tout faits, d'origine italienne, paraît naturel dans une œuvre pénétrée d'occidentalisme.

5. Giotto, Assise, Saint-François : saint Pierre d'Assise libéré de la prison (Venturi, *Storia*, V, fig. 240) ; le même à Padoue, Capella dell' Arena : Trahison de Judas et Jugement du Grand Prêtre (*ibidem*, fig. 284, 286) ; Duccio, Sienne, rétable : Trahison de Judas (*ibidem*, fig. 470) ; Simone Martini, Louvre, Chemin de croix ; Anvers, Musée, Crucifiement (*ibidem*, fig. 509, 510) ; Spinello Aretino, Antela, église Sainte-Catherine (*ibidem*, fig. 702); Altichieri et Avanzo, Padoue, chapelle Saint-Georges (*ibidem*, fig. 722), etc.

6. Masaccio (attribution douteuse), Rome, Saint-Clément : Décapitation de sainte Catherine (Venturi, *Storia*, VII, 1, fig. 53); école de Ferrare (1440-50), Ferrare, Saint-Apollinaire : Résurrection (*ibidem*, fig. 122).

combinant Jean avec Matthieu et Luc [1]. Cette combinaison n'est guère plus heureuse que bien d'autres; les particularités vraiment curieuses sont ailleurs. Voyons les figures autour du brasier : le premier des soldats assis sur un banc rejette son corps en arrière; le deuxième, au contraire, s'incline vers le feu et plie ses genoux qui s'élèvent très haut. Qu'on compare ces deux attitudes avec celles des mêmes figures sur le rétable de Duccio [2]. Les poses du premier et du deuxième soldat sont absolument analogues. En outre, on retrouve, chez Duccio, un autre motif de notre scène : saint Pierre tend vers le feu ses pieds engourdis : le dessin des pieds est le même dans les deux œuvres. Faut-il penser à des emprunts faits à l'Italie ? Je le crois. Voyons, en effet, les têtes des mêmes personnages. La tête de celui du milieu surtout est surprenante : visage complètement rasé, avec des yeux enfoncés sous un front démesurément grand ; les cheveux ne commencent qu'au sommet de la tête, pour descendre sur les deux côtés en masses compactes et lisses coupées à la hauteur de la nuque. Chez l'autre soldat, le front n'est pas aussi caractéristique, mais la coiffure est la même. Ces deux têtes sont étrangères à la conception byzantine, à laquelle les artistes balkaniques restaient pourtant fidèles ailleurs, et même à Poganovo, dans beaucoup d'autres images. Et précisément cet entourage byzantin fait surtout ressortir la particularité des formes d'une autre origine. Qu'on se souvienne de plusieurs cas analogues dans la peinture du Trecento à Sienne, quand, à côté des figures à têtes traditionnelles, dérivées de l'art byzantin, apparaissent des représentations de saints locaux, auxquels on donne des têtes d'un type nouveau. Ce type s'inspire de la vie réelle et représente un visage allongé, sans moustache ni barbe, avec un front très haut et des cheveux coupés à la nuque, qui descendent du sommet de la tête sur les oreilles, en mèches soignées et parallèles [3]. Plus tard, l'art italien reprendra bien des fois ce type de tête, le même qui inspira l'artiste de Poganovo [4]. Les deux personnages aux têtes italiennes portent d'ailleurs des vêtements qui se distinguent des habits traditionnels des autres figures de la scène. Représentés d'une manière un peu vague (et ceci encore parle en faveur d'un emprunt), ces vêtements ont la forme de manteaux avec un trou pour passer la tête. C'est donc le même habit italien qui attira déjà notre attention dans la Trahison de Judas. L'origine occidentale du manteau se laisse aussi deviner à cause des bords chiffonnés et formant de petits plis serrés, tandis que le reste du manteau présente de grandes surfaces tout unies. Il se peut que cet arrangement reproduise, d'une manière peu habile, les plis gothiques qu'on trouve dans quelques peintures italiennes du XVe siècle [5]. Là, comme à Poganovo, on observe ce contraste entre de grandes surfaces de tissus lisses, et quelques rares plis, chiffonnés de manière à former une sorte de torsade.

Dans la scène du Reniement, une figure encore mérite l'attention, c'est la servante [6]. Elle porte sur

1. Premier reniement : Jean, XVIII, 16-17 ; second reniement : Jean XVIII, 18 et XVIII, 25, lié à Matthieu XX, 69, et Luc XXII, 55. Le troisième reniement : Jean XVIII, 26 ou Luc XXII, 59-60. Repentir : Luc XXII, 62.

2. Venturi, *Storia*, V, fig. 471.

3. Duccio, rétable : Vierge et saints (Venturi, *Storia*, V, fig. 452 ; phot. Alinari 9417-8, 9420) ; Lippo Memmi, fresque au Palazzo della Podestà à San Gimignano (*ibidem*, V, fig. 531) ; Simone Martini, rétable au Palazzo della Signoria à Sienne (phot. Alinari, 9453).

4. Fresque de l'Évangéliste attribuée à P. Lorenzetti dans l'église Saint-François à Assise (Venturi, *Storia*, V, fig. 552) ; Simone Martini dans la même église : fresque de la vie de saint Martin (phot. Alinari 5291-2) ; Bartolo di Fredi, Adoration des Mages, à l'Académie de Sienne (phot. Alinari 9301).

5. Voy., par ex., Fra Filippo Lippi, Florence, Palazzo Pitti : Nativité de la Vierge (le pli au-dessus de l'abdomen sur une des femmes) ; Fra Filippo Lippi, Prato, cathédrale : Festin d'Hérode (le pli sur le dos de la figure à droite).

6. Voy. les bustes de différentes figures dans les galéries ou les fenêtres : Giotto, Padoue, Capella dell' Arena (Venturi, *Storia*,

la tête un mouchoir qui, d'après le dessin du tissu, comme d'après la forme qu'il prend en enveloppant la tête, ne ressemble guère aux coiffures syriennes des personnages des peintures byzantines. L'iconographie traditionnelle représente les *pallia* faits d'une étoffe blanche à petites raies noires. Ces *pallia* entourent la tête sans en dissimuler la forme. Par contre, la coiffure de la femme du Reniement porte un dessin qui n'est pas celui des étoffes byzantines et a un aspect rigide, qui fait disparaître la forme de la tête. Des représentations analogues, mais mieux réussies et plus nettes, se voient dans la Nativité de la Vierge. C'est surtout sur les coiffures des deux femmes dans cette scène que nous nous fondons pour les comparer à des images italiennes. En effet, ces coiffures à Poganovo représentent un mouchoir blanc, brodé quelquefois d'une raie foncée. Il est tendu horizontalement sur le front de la femme, puis, plié à angle droit, descend verticalement au-dessus des oreilles, des deux côtés du visage; retombant jusqu'au cou, les deux bouts du mouchoir viennent se poser sur le dos ou bien se séparent, si l'un d'eux descend sur la poitrine, quelquefois, enfin, un bout fait le tour du cou. La partie la plus caractéristique de ces coiffures est certainement la silhouette du tronc de cône formé par les deux coins au-dessus du front. Or les coiffures de Poganovo rejoignent ainsi une série de coiffures féminines dans les peintures italiennes [1]. C'est là aussi qu'on trouve quelquefois la large bande foncée qui forme la bordure du mouchoir. Rappelons que ces représentations analogues aux coiffures de Poganovo, se trouvent dans les œuvres italiennes du groupe où nous avons cherché des points de rapprochement avec les coiffures de femmes dans la Nativité de la Vierge, à Kremikovci [2].

La scène du Reniement, comme celle de la Nativité de la Vierge, ont aussi en commun un détail architectural digne d'être signalé. Ce sont les rosaces qui décorent les corniches des édifices représentés dans le fond. On pourrait comparer ce motif aux rosaces analogues des plafonds dans plusieurs intérieurs de Duccio [3].

Dans les scènes des Jugements (pl. LVIII), on ne notera que deux détails. D'abord les coiffures curieuses des Juifs, une sorte de turban enroulé autour d'une corne légèrement inclinée sur le devant. Le peintre, semble-t-il, n'était pas très au courant de ces types de coiffures et ne sut pas en rendre la forme exacte. Toutefois on pourrait les comparer à ces coiffures de femmes chez Taddeo Gaddi que nous avons retrouvées à Kremikovci [4]. D'autre part, la couronne de Pilate, qui diffère de la forme adoptée par l'iconographie byzantine, se rapproche de formes occidentales. On connaît, en effet, des couronnes analogues dans plusieurs représentations chez Duccio [5].

V, fig. 209); école de Giotto, Assise (*ibidem*, fig. 382); Bernardo Daddi, Florence, Santa Croce (*ibidem*, fig. 144); Taddeo Gaddi (*ibidem*, fig. 425); S. Martini ou L. Memmi, Sienne, Saint-Augustin (*ibidem*, fig. 540); P. Lorenzetti, Florence, Gal. de l'Académie (*ibidem*, fig. 541); Andrea et Jacopo di Cione, Florence, Offices (*ibidem*, fig. 622); Andrea di Firenze, Pise, Campo Santo (*ibidem*, fig. 652), etc.. Voy. aussi la miniature grecque dans le Berol. qu. 66, fol. 91v, où la servante dans la fenêtre a des manches longues qui s'élargissent vers le bas, costume qu'on voit aux XIIe et XIIIe siècles en Europe occidentale : Enlart, *Manuel d'archéologie française*, III, *Le costume*, fig. 20-23, 39 sq. Dans les peintures murales à Dionysiou au Mont-Athos, la servante regarde aussi par la fenêtre. Dans les miniatures du Par. gr. 923 (IXe siècle), on voit déjà des figures de femmes analogues.

1. Giotto, Assise, Saint-François (Venturi, *Storia*, V, fig. 216, 220, 235); école de Giotto, même église (*ibidem*, fig. 374); S. Martini ou Giotto, Naples, église dell'Incoronata (*ibidem*, fig. 521, 527); S. Martini, Naples, San Lorenzo Maggiore (*ibidem*, fig. 529); Sozzo (école siennoise du XIVe siècle), miniatures à San Gimignano, Collegiata (*ibidem*, fig. 793).
2. Voy. pl. LIV, a-b et p. 333.
3. Rétable, Cène, Lavement des pieds (phot. Alinari 9424).
4. Florence, Santa Croce (phot. Alinari 3897, 3900).
5. Rétable, Adoration des Mages, Massacre des innocents (phot. Alinari 9421, 9915).

Somme toute, l'iconographie de Poganovo nous apparaît comme une combinaison fort curieuse d'éléments traditionnels dans la peinture balkanique et de motifs nouveaux puisés dans l'art italien des XIVe-XVe siècles. La part de l'influence italienne se fait surtout sentir dans les formes des vêtements et des coiffures exotiques empruntés aux Trécentistes. L'exotisme de Poganovo apparaît comme un phénomène à peu près isolé dans l'art des Balkans. Par contre, sur bien d'autres points, nous avons pu nous rendre compte de l'étroite parenté qui existe entre les thèmes iconographiques de notre monument et ceux des peintures du Mont-Athos. A cet égard, Poganovo a l'intérêt d'être à la tête d'une longue série.

La gamme des couleurs, à Poganovo, est terne et fade. On ne voit guère de tons purs, les nuances dominantes sont le gris et le vert mat. Déjà à Boboševo et à Kremikovci, nous avons signalé l'apparition de ces couleurs monotones. Le peintre de Poganovo en fait un usage beaucoup plus large et semble se détourner définitivement de la tradition byzantino-slave du beau coloris.

L'artiste de Poganovo a un autre souci : il semble s'être beaucoup attaché à reproduire le modelé. S'il sacrifie l'effet décoratif des couleurs, il s'intéresse en revanche aux contrastes de l'ombre et de la lumière, des saillants et des creux. Il a presque la vision d'un sculpteur de bas-reliefs, cela le rend indifférent non seulement aux harmonies des couleurs, mais aussi au caractère des visages, qui, chez lui, manquent d'individualité, et à l'exactitude du dessin souvent gauche et rudimentaire. Ses têtes se ressemblent, comme les motifs d'une ornementation. Leur dessin se borne à un schéma pauvre et inexpressif, mais les contrastes, même exagérés, d'ombre et de lumière ne manquent pas de vigueur et rendent parfaitement le relief du visage, de la barbe et des coiffures. C'est un procédé aussi nouveau dans la peinture des pays orthodoxes que les qualités sculpturales de l'œuvre de Giotto l'ont été pour l'Italie au début du XIVe siècle. L'indépendance de l'artiste de Poganovo à l'égard de la tradition est d'autant plus importante qu'il ne recourt guère au modelé exécuté à l'aide des nuances de couleurs différentes, comme le faisait, par exemple, l'artiste de Boiana.

La nouveauté des procédés à Poganovo est plus considérable encore. La masse des petits plis minces qui, en s'entrecroisant, couvrent presque entièrement les draperies dans les peintures byzantines, disparaît partout. L'artiste n'en conserve que quelques-uns, mais leur donne plus de force et de souplesse, en variant la largeur du pli même et l'intensité de la couleur. Infiniment plus hardi que les peintres de la tradition antérieure, il introduit des contrastes frappants entre les surfaces éclairées et les plis foncés. Ce procédé le rapproche déjà de l'illusion du modelé ; les grandes surfaces lisses, dépourvues de plis, augmentent cet effet. Mais, sans en rester là, l'artiste de Poganovo use de deux autres moyens pour modeler la draperie, et c'est à ces procédés qu'il doit surtout l'éclat étonnant de ses effets. D'une part, il plonge dans l'ombre épaisse des parties très considérables du tissu, qui semble comme éclairé d'une lumière intense venant d'un point précis ; d'autre part, il représente l'ombre projetée par les parties saillantes de la draperie sur des surfaces éclairées. Les draperies des deux saints bulgares, des personnages de la Cène, du Lavement des pieds, de l'Incrédulité de Thomas, de la femme assise au premier plan dans la Nativité de la Vierge, offrent de bons exemples de ce modelé des draperies.

L'effet sculptural de ces plis est si grand, qu'à côté de lui les modestes essais des Byzantins et de leurs élèves slaves semblent des enluminures qui ne sortent guère de la surface du mur. Le contraste entre la lumière et l'ombre y est trop faible, les plis trop nombreux et tous pareils. Ils se tuent les uns les autres; la draperie ne s'arrondit pas; la source de la lumière n'est pas précisée. Or, la peinture balka-

nique resta pendant des siècles sous la sujétion de ces procédés conventionnels, sans trouver le moyen de sortir des clichés imposés par la tradition. Les œuvres conservées montrent même que, du XIIIe à la fin du XVe siècle, il y eut, à ce point de vue, plutôt régression que progrès.

On se demande donc par quelle voie l'artiste de Poganovo était arrivé à trouver la nouvelle manière de traiter la draperie ? Il paraît être sûr de ses moyens, ce ne sont donc pas les tentatives d'un créateur ; c'est un art tout fait, dont nous ne connaissons malheureusement pas les manifestations immédiatement antérieures sur le sol balkanique. Il a dû pourtant y en avoir. Du moins la source première peut être indiquée : deux cents ans avant Poganovo, les premiers réalistes italiens, ces mêmes peintres du XIVe siècle auxquels notre décoration emprunta une série de formes iconographiques, trouvèrent les procédés du modelé des draperies que nous observons à Poganovo.

On voit, en effet, chez Giotto, chez ses élèves et chez d'autres peintres du XIVe siècle en Italie, le même désir de diminuer le nombre des plis, qui par contre reçoivent plus de force, en devenant plus larges et plus profonds. Les mêmes monuments offrent des exemples de contrastes soulignés entre les parties éclairées et celles qui sont dans l'ombre : on observe également des surfaces entières dissimulées dans l'ombre et des représentations de l'ombre portée ; la transformation de la draperie byzantine en draperie réaliste est, elle aussi, la même qu'à Poganovo [1].

En outre, la rondeur des plis et la largeur des « endos », qui ne se cassent pas comme du carton plié, est un trait caractéristique qu'ont en commun les premiers peintres réalistes italiens et l'artiste de Poganovo. La nouvelle conception, probablement d'origine gothique [2], assure une qualité précieuse aux représentations des draperies : les lignes onduleuses et la largeur des plis concourent à donner l'illusion de la matière molle et souple du tissu. La tunique étendue à terre, dans le Partage des vêtements, l'himation du Christ, dans la Cène, les habits des apôtres, dans l'Eucharistie, l'habit de saint Pierre, dans la Trahison de Judas, l'himation de l'apôtre à droite, dans l'Incrédulité de Thomas, fournissent des morceaux de draperie particulièrement caractéristiques.

Étant donné ces points de contact entre les procédés du modelé des draperies à Poganovo et les tableaux des Trécentistes, on a bien le droit d'attirer l'attention sur l'analogie du style des têtes [3]. La méthode suivie à Poganovo est, en effet, très semblable à celle qu'on observe en Italie au XIVe siècle. Le rapprochement est d'autant plus légitime que Poganovo, comme on l'a vu [4], reproduit des types de têtes empruntés à l'iconographie italienne de la même époque.

Les attitudes de quelques figures à Poganovo présentent un intérêt spécial au point de vue du style, car elles aussi témoignent de l'effort sculptural de l'artiste. Ainsi, on voit Nicomède au pied de la croix abandonner sa position traditionnelle de profil pour se placer sous un angle oblique. Malgré l'insuffisance

1. Giotto, Padoue, Capella dell' Arena (Venturi, *Storia*, V, fig. 249, 251-3, 256-7, 267-9, 274-5, 293, 298-311) et à Florence, Santa Croce (*ibidem*, fig. 349, 352) ; école de Giotto, Assise, Saint-François (*ibidem*, fig. 369-70, 374, 377, 381-2) ; Taddeo Gaddi, Florence, Santa Croce (*ibidem*, fig. 422-7) et d'autres œuvres (*ibidem*, fig. 436 sq.) ; Duccio, Sienne, rétable (*ibidem*, fig. 466-7, 469-72), et les œuvres plus tardives.

2. O. Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, dans *Repertorium f. K.*, XXVII, 1904, p. 102 sq.

3. Voy., parmi les exemples innombrables disséminés dans les œuvres de l'art florentin, pisan, siennois, les têtes des anachorètes du Campo Santo de Pise. La parenté du sujet les rapproche particulièrement de Poganovo.

4. Voy., plus haut, p. 345, 347.

du dessin, la recherche de l'artiste atteint un but précis, en contribuant à l'illusion de perspective [1]. Autre exemple : la figure du soldat à gauche, dans le Partage des vêtements ; le profil fuyant du soldat, ainsi que l'attitude de son corps, posé obliquement, brisent la surface du mur et approfondissent la scène [2]. De même, le soldat qui conduit le Christ (Chemin de croix), au lieu de marcher horizontalement, avance suivant un plan incliné [3]. Il semble donc s'éloigner du spectateur et ce mouvement aussi donne de l'espace à la composition tout entière.

D'ailleurs les attitudes des figures ne contribuent que très peu à nous donner l'impression de perspective. Les accessoires et surtout le paysage fournissent, à ce point de vue, des effets bien plus considérables. Ainsi, les compositions s'approfondissent, grâce aux objets posés obliquement (le lit d'Anne, dans la Nativité de la Vierge [4] ; les sarcophages, dans la Descente aux Limbes [5] ; le sarcophage et la pierre, dans les Saintes Femmes au tombeau [6]), grâce à la représentation en perspective des bancs semi-circulaires (Reniement de Pierre, Partage des vêtements [7]) et grâce aux efforts pour rendre la perspective des architectures au milieu et au fond des compositions (voy. surtout le Lavement des pieds, le Jugement, le Reniement de Pierre).

L'effet d'espace est également obtenu par le modelé très soigné des architectures, où l'on observe toutes les gradations des ombres, tantôt nuancées, tantôt monochromes. Les angles aigus des coins et des corniches, la rondeur des colonnes sont rendus avec une application remarquable. L'illusion de la perspective est d'ailleurs augmentée par la quantité de corniches, de colonnes, de balustrades, de reliefs, d'ornementations sculptées, dont l'artiste enrichit ses édifices. Leur masse considérable, les indications matérielles (marbre veiné) contribuent de leur côté au réalisme de l'ensemble. Tous ces procédés dépassent sensiblement en hardiesse les timides essais de la peinture balkanique des XIVe-XVe siècles.

Le paysage des scènes de la Passion n'est pas moins instructif. Le peintre de Poganovo se sert des rochers traditionnels, mais sans les nombreuses plate-formes qui s'étageaient d'une manière artificielle, dans les peintures des siècles précédents, et qui seront reprises par l'art postérieur. En simplifiant ces constructions décoratives, il élimine également les fentes et brisures qui lézardaient toutes les pierres des rochers dans les peintures balkaniques fidèles à la tradition. Il représente un ou deux blocs de pierre massifs, où des ombres légères indiquent les inégalités naturelles de la roche brute ; la partie inférieure de cette roche est horizontale, et sert de terrain à la scène ; par derrière, elle

1. Voy. la fresque à Toqale (Cappadoce), les miniatures dans Iviron 5, fol. 129v, Berol. qu. 66, fol. 259v ; le reliquaire de Bessarion, les peintures murales à Dionysiou et Vatopédi au Mont-Athos, etc. (Millet, *Évangile*, fig. 497, 498, 501 sq.).

2. Voy. les attitudes traditionnelles dans les miniatures (Iviron. 5 ; Berol. qu. 66, fol 254v ; Laur. VI 23, fol. 580 ; Par. copte 13, fol. 83v ; Athen. 93, fol. 361), la mosaïque de Saint-Marc à Venise, le Psautier de Belgrade, le reliquaire de Bessarion, etc. (Millet, *Évangile*, fig. 450, 452, 453, 455, 465, 444, 451, 478).

3. Voy. les attitudes traditionnelles dans les peintures d'Elmale-Klissé en Cappadoce, les miniatures (Laur. VI 23, fol. 161 ; Athen. 93, fol. 167 ; Par. gr. 914, fol. 88v ; Berol. qu. 66, fol. 253v,), les peintures de Mateič et Nagoričino, etc. (Millet, *Évangile*, fig. 391, 389, 382, 384-5, 407, 402, 390, 386).

4. Dans l'iconographie byzantine, le lit est horizontal.

5. Même observation pour les sarcophages de cette scène.

6. Même observation pour le sarcophage de cette scène.

7. Ordinairement, dans l'art byzantin ou de tradition byzantine, ces bancs semi-circulaires sont schématisés au point de se transformer en un arc qui s'élève dans la surface de l'image (voy. les Pentecôtes).

monte en pente douce vers une cime escarpée. Cette pente, adroitement figurée, donne la profondeur nécessaire. Mais, non content de ce moyen de rendre la perspective, l'artiste emploie un autre procédé, plus efficace encore : à la pente éclairée, il oppose les parois verticales plongées dans l'ombre, qui est coupée droit au bas de la peinture. Ce procédé assure l'illusion de la profondeur, le terrain horizontal de la scène est compris entre deux surfaces verticales. Le bord inférieur coupé droit était d'un effet si sûr, que l'artiste se préoccupa de l'adapter aux scènes qui se passent à l'intérieur d'un édifice, sur un dallage de marbre : il montre la tranche de ce dallage. La bande verticale ainsi obtenue est plongée dans l'ombre, elle s'oppose à la surface éclairée du dallage, en assurant l'illusion de la perspective.

Les procédés que nous venons d'indiquer, et qui ne sont pas de tradition byzantine, remontent, comme tant d'autres éléments de Poganovo, à la peinture de la haute Renaissance. Nous trouvons, en effet, chez les peintres du Trecento, des dallages représentés de la même façon qu'à Poganovo [1], et des rochers avec une pente légèrement inclinée et le bord inférieur coupé droit [2]. Il est utile aussi de comparer aux recettes données par Cennino Cennini les blocs massifs et monolithes de Poganovo, leur forme et leur couleur gris-verdâtre et gris-ocre (en opposition avec les teintes vives des rochers des XIVe et XVe siècles dans les Balkans) [3].

Pour la représentation de l'espace, Poganovo se rapproche de la conception italienne plus que tout autre monument connu de la peinture balkanique. Seule la décoration de la Pantanassa, à Mistra [4], avec ses images des rochers, caractérisées par des oppositions de lumière et d'ombres, peut être placée à côté de notre peinture. Mais celle-ci est beaucoup plus avancée dans la voie des réformes que le célèbre ensemble de Mistra, et la meilleure preuve en est que le procédé de Mistra ne trouve d'analogies à Poganovo que dans les représentations les plus fidèles à la tradition, à savoir, dans les scènes des Fêtes, aux voûtes, et surtout dans le Baptême et la Transfiguration.

Ainsi, l'étude du style de Poganovo nous amène à cette conclusion : l'art de cette décoration, en abandonnant sur beaucoup de points la tradition byzantine, qui depuis des siècles régnait dans les Balkans, témoigne d'un grand effort pour se débarrasser de l'esthétique médiévale. Le peintre de Poganovo tâche d'entreprendre cette transformation, en se servant des procédés élaborés au XIVe siècle en Italie. Il s'attaque surtout aux problèmes qui préoccupèrent le plus les Trécentistes, celui du modelé et celui de l'espace ; et c'est surtout d'après les méthodes dont il se sert pour obtenir ces effets que nous pouvons déterminer la part des influences italiennes dans le style de Poganovo. Cette part est très importante et c'est elle qui détermine la physionomie de notre monument vis-à-vis des peintures balkaniques qui, avant et après Poganovo, restèrent entièrement sous la domination de l'esthétique byzantine.

1. Duccio, Sienne, rétable (phot. Alinari 9424, 9918, 9426, 9421); Don Lorenzo Monaco, Florence, Santa Trinita (Venturi, *Storia*, VII, fig. 7); le même à Florence, Gal. d'art ancien et moderne (*ibidem*, fig. 81); Fra Angelico, Cortona, San Domenico, triptyque (*ibidem*, fig. 21).

2. École des Cosmates, fresque à Subiaco, Sacro Speco (Venturi, *Storia*, V, fig. 157-8); Giotto, Assise (*ibidem*, fig. 218), Padoue (*ibidem*, fig. 274), Louvre (*ibidem*, fig. 244); Agnolo Gaddi, Florence, Santa Croce (*ibidem* fig. 664); Spinello Aretino, San Miniato al Monte (*ibidem*, fig. 687, 689, 690, 694); Duccio, Sienne, rétable (*ibidem*, fig. 470; phot. Alinari 9917, 9422-3, 9425); les miniatures siennoises à San Gimignano et à Berlin (*ibidem*, fig. 793, 803). Rappelons, toutefois, que cet arrangement apparaît dans le paysage hellénistique : voy. la scène du Bon Pasteur dans les mosaïques du Mausolée de Galla Placidia, etc.

3. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, Florence, 1859, p. 59 : *Se vuoi fare montagne in fresco e in secco, fa' un colore verdaccio, di negro una parte, d'ocria le due parti. Digrada i colori, in fresco, di bianco senza tempera, e in secco, con bianca e con tempera; e dà loro quella ragione, chedai a una figura di scuro o di relievo. Ibidem*, p. 61 : *Se vuoi piglare buona maniera di montagne, e che paino naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non polite, e ritra' ne del naturale dando i lumiere scuro, secondo che la regione t'acconsente.*

4. Millet, *Mistra*, pl. 137-141, 144.

La décoration de Poganovo se trouve au tournant de l'histoire de la peinture en Bulgarie. Tous les monuments que nous avons passés en revue dans cette étude, depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du XVe, si peu qu'ils se ressemblent, relèvent de l'esthétique byzantine, sous un de ses aspects. Quelques emprunts à un art étranger au monde orthodoxe n'ébranlent nulle part cette fidélité à la conception artistique traditionnelle. Le peintre de Poganovo, par contre, abandonne résolument cette voie millénaire et cherche ailleurs une esthétique nouvelle et des procédés autres qui mèneraient à une réforme. Cette réforme est loin d'être radicale. Comme nous l'avons vu, bien des traits rattachent Poganovo aux monuments balkaniques du XVe siècle et, par eux, à l'art précédent. A ce point de vue, cette décoration de 1500 n'est qu'un aboutissement d'une longue série d'efforts artistiques. Mais, en tout cas, elle n'apporte pas en même temps, comme Boiana, par exemple, le germe d'une éclosion nouvelle : Boiana est certainement une des œuvres les plus remarquables de l'époque, sa place est à la tête du mouvement artistique du XIIIe siècle. Par contre, l'effort réformateur de Poganovo, tout digne d'éloge qu'il est, amène, en 1500, à des résultats semblables à ceux qu'on avait obtenus deux cents ans plus tôt en Italie. Cette manifestation suscite plutôt un intérêt de curiosité. Elle n'est guère vivifiée par un effort créateur, capable de fournir des bases à des œuvres ultérieures. Nous ne connaissons guère de décorations postérieures qui aient repris et développé le style de Poganovo. Il est vrai, — et nous avons signalé le fait, — notre peinture annonce une série de phénomènes qui plus tard deviendront très fréquents dans l'art du Mont-Athos, et nous ne voulons pas diminuer l'importance de Poganovo, qui annonce la peinture du XVIe et du XVIIe siècle. Mais il n'en faut pas moins se rappeler qu'il s'agit là exclusivement de types iconographiques. L'effort artistique de Poganovo reste malgré tout isolé, et les décorations plus tardives qu'on trouve sur le sol bulgare n'en ressentent pas les effets et se rattachent aux traditions antérieures. Vieillies et usées, ces anciennes formules se trouvent dorénavant aux mains d'artisans peu habiles et peu cultivés, qui perdent définitivement tout contact avec le grand art du passé. Il nous paraît donc inutile de continuer nos recherches sur l'art décoratif du moyen âge bulgare au delà de Poganovo, la dernière création de son génie dans le domaine de la peinture.

CONCLUSION

Essayons de résumer en quelques pages les conclusions auxquelles nous avons été amenés au cours de nos analyses. La tradition décorative des églises édifiées sur le territoire de la Bulgarie est antérieure à l'arrivée des Bulgares dans la Péninsule. De nombreux sanctuaires du VIe et du VIIe siècle portaient des fresques. Malgré la disparition à peu près complète de ces ensembles, on peut se faire une idée de la décoration monumentale qui florissait dans la Thrace d'alors, en étudiant les fresques de Peruštica. L'art de Peruštica se rapproche beaucoup de quelques décorations pré-iconoclastes connues jusqu'à présent dans les différentes parties du monde chrétien. Le caractère « universel » de cet art s'oppose nettement à ce que nous offriront les fresques postérieures. Celles-ci, à quelques exceptions près, ne s'écarteront guère de l'esthétique byzantine. L'unité de l'art des VIe-VIIe siècles dans tous les pays chrétiens et le nombre minime des peintures monumentales contemporaines de Peruštica ne permettent pas une définition précise des particularités qui distinguaient les écoles locales. On entrevoit pourtant de légères variantes, et nous avons pu relever à Peruštica quelques traits spéciaux qui peut-être caractérisent l'aspect byzantin de la peinture monumentale au VIIe siècle. Toutefois ces particularités ne sont que des détails peu considérables à côté de l'ensemble impressionnant des formes qui rattachent surtout Peruštica à l'art de l'Égypte chrétienne. La proximité de Constantinople donne à ces considérations un intérêt spécial.

Les trois siècles des invasions slaves et le « Premier Empire » bulgare ne sont représentés par aucune œuvre de peinture. Cette lacune dans notre documentation est d'autant plus fâcheuse qu'elle nous prive peut-être de quelques-unes des sources de l'art bulgare postérieur.

Nous sommes donc obligés de passer directement aux œuvres des XIe et XIIe siècles, qui nous introduisent en pleine et pure civilisation constantinopolitaine. Plus de comparaison directe avec l'art de l'Orient chrétien (Égypte, Mésopotamie, Cappadoce) et avec l'art occidental dérivé de l'Orient. Les décorations conservées en Bulgarie, et surtout celles de Bačkovo, nous permettent d'étudier d'assez près l'art monumental qui, venant de Byzance, s'implante à cette époque dans les villes et monastères de la Thrace recouvrée. Le trait le plus caractéristique en est certainement le souci des ensembles harmonieux, des proportions équilibrées et de la composition savante. Très personnelle à ce point de vue, cette peinture se montre éclectique et peu originale dans ses thèmes et son iconographie. Le problème décoratif étant prépondérant, ces fresques se distinguent par une abstraction propre à l'art monumental et par une gamme de couleurs claires et simples, qui ne remplit qu'un rôle secondaire, subordonné aux exigences de l'harmonie des ensembles. Par le dessin des figures, le sentiment réservé, le goût

de l'abstraction et surtout par la composition admirablement établie, les décorations du XIe et du XIIe siècle montrent tout ce qu'elles doivent à leurs modèles de l'ancienne statuaire grecque.

Les monuments du XIIIe siècle, qui, pour nous, sont les premières œuvres dues à des auteurs bulgares, ont une importance capitale, aussi bien au point de vue historique que par leurs qualités esthétiques. Une série d'indications concrètes témoignent de leur origine constantinopolitaine. Toutefois ces monuments nous montrent un aspect de la peinture monumentale de Byzance bien différent des décorations du groupe de Bačkovo, qui lui aussi remonte pourtant à des modèles venus de Byzance. Il ne semble pas que cette différence doive être expliquée par une évolution de la peinture byzantine entre le XIIe et le XIIIe siècle, car les œuvres bulgares du XIIIe siècle montrent une ressemblance étroite avec des monuments byzantins datés du XIe et du XIIe. Seulement ces monuments ne sont guère des décorations, mais des peintures de chevalet avec lesquelles les peintures bulgares ont en commun la technique à la détrempe, la richesse de la palette et la facture soignée et minutieuse. Or ces traits les distinguent précisément des décorations du type de Bačkovo. Les peintures de Tirnovo et de Boiana nous découvrent un aspect de l'art monumental byzantin qui, jusqu'à présent, était resté complètement inconnu.

La qualité essentielle de cet art est un réalisme réservé, qui cherche à se développer sur la seule tradition de l'art byzantin des XIe et XIIe siècles. Une pareille recherche du réalisme caractérise, au XIIIe siècle, l'art italien et l'art français. Toutefois les peintres de Tirnovo et de Boiana se distinguent nettement des artistes occidentaux : tout en développant ces heureuses tendances, ils n'abandonnent point les principes de l'esthétique byzantine.

Les peintures bulgares du XIIIe siècle, surtout à Boiana, ont l'avantage de nous offrir à la fois le premier témoignage de l'art des primitifs byzantins, et quelques chefs-d'œuvre, comme, par exemple, les portraits des donateurs de Boiana et l'image du Christ-Évergète, dans cette même église. Enfin, au point de vue de l'histoire de l'art bulgare, ces décorations se présentent comme les manifestations d'un art princier; tous ces ensembles décoratifs furent exécutés sur commande, pour les membres de la dynastie régnante de Tirnovo, pour des princes vassaux et probablement aussi de hauts dignitaires de la cour bulgare.

Aucune décoration datée du XIVe siècle n'existe plus, ni à Tirnovo, ni dans les grands monastères, ces centres si importants de la culture bulgare du XIVe siècle ayant été détruits lors de l'invasion turque. Pourtant un nombre considérable de peintures murales de cette époque se sont conservées jusqu'à nos jours. Ces œuvres se répartissent en deux groupes bien distincts. D'un côté, les peintures qui, fidèles à une tradition deux fois séculaire, continuent d'entretenir des rapports étroits avec l'art byzantin contemporain; de l'autre côté, les décorations qui dépendent d'un courant artistique nourri d'archaïsme.

Les monuments de la première catégorie reflètent la dépendance de la culture bulgare au XIVe siècle à l'égard de la vie religieuse et artistique de Byzance. On sait, en effet, que jamais l'influence de la vie byzantine ne se manifesta en Bulgarie avec autant de continuité et de force qu'à l'époque où Ivan Alexandre et ses héritiers occupaient le trône de Tirnovo. Les peintures du style byzantin brillent par des qualités de forme comme en présente à la même époque la littérature bulgare; on y admire un pathétique grandiose, qui domine dans les ensembles décoratifs, un élan vigoureux mais exagéré,

l'abondance des moyens ornementaux, les accumulations de motifs et leur somptuosité ostentatoire. Ces œuvres, fort habiles, offrent quelques morceaux d'un grand effet, qui témoignent d'un goût raffiné et d'une culture picturale remarquable. Cette peinture, très avancée dans les recherches du style expressif et même brutal, ne continue pourtant guère les efforts naturalistes des peintres du XIIIe siècle. Sans avoir hérité de leurs prédécesseurs leur goût pour les représentations de la vie réelle, les artistes du XIVe siècle se lancent dans la voie du style décoratif. En passant de Boiana à une décoration telle que la coupole de Saint-Georges à Sofia, on sent qu'on est à un tournant de l'histoire de l'art bulgare : au XIIIe siècle, il choisit la route où s'engageaient alors les arts de l'Europe occidentale; un siècle plus tard, il change de direction pour revenir au développement surtout formel, au souci prédominant de la forme, si chère aux Orientaux. Fait curieux, les monuments du XIIIe siècle sont certainement plus européens que les décorations du XIVe et du XVe siècle.

Comme les panégyristes du XIVe siècle, les peintres de cette époque sont bavards et éclectiques. Un de leurs effets préférés est l'entassement des sujets qui se suivent, juxtaposés : ce sont des cycles composés de longues séries d'épisodes et de scènes, des rangées de figures qui s'alignent en interminables énumérations. La valeur de ces procédés ne se borne pas à la fonction instructive d'images chargées de détails. L'effet de l'ensemble doit également entrer en ligne de compte : la richesse des arguments, la multiplicité des citations et le nombre des exemples sont dans une décoration, comme dans un sermon brillant, autant de figures d'un art oratoire raffiné.

En quête de modèles capables de donner à leur art cet éclat, les peintres du XIVe et du XVe siècle utilisent des éléments de provenances différentes. Ils exploitent les anciens cycles des illustrations du texte de l'Écriture, des vies des saints, des récits apocryphes. Les types de l'iconographie byzantine des XIe-XIIe siècles côtoient les très anciens thèmes réalistes des manuscrits à miniatures narratives. Les peintres du XIVe et du XVe siècle se tournent également du côté de l'art pré-iconoclaste pour profiter d'une série de thèmes déterminés, de formules picturales toutes faites, et de motifs ornementaux que, depuis des siècles, la peinture byzantine avait abandonnés.

Ces emprunts à l'art chrétien ancien constituent un élément très important dans la formation des peintures du XIVe et du XVe siècle. C'est par cette voie qu'une multitude de formes de l'art hellénistique réapparurent sur les murs des églises et des pauvres chapelles, édifiées souvent dans les montagnes les plus désertes des Balkans. Tandis que la décoration byzantine du temps des Comnènes s'approchait de l'esprit même de l'art antique, en évoquant ces rythmes et ces proportions mesurées qu'elle avait appris des œuvres de la statuaire grecque, les peintures tardives, étrangères à ce goût « attique », touchèrent à l'art de l'antiquité par le côté extérieur. Elles profitaient des formules élaborées dans les ateliers hellénistiques qu'elles trouvaient dans les décorations chrétiennes pré-iconoclastes.

Enfin, un autre élément nouveau apparaît dans les décorations des XIVe-XVe siècles, avec les nombreux exemples d'images allégoriques et mystiques qui traduisent en peinture murale des dogmes, des prières, des symboles liturgiques. Remontant à une tradition de l'art monastique, ces compositions, empruntées ou nouvellement créées, devaient trouver un accueil favorable chez les artistes du XIVe siècle. La complexité érudite des œuvres des théologiens est sans doute comparable aux compositions savantes, aux dessins compliqués, aux formules si bien étudiées dont s'enorgueillissait l'art décoratif de ce temps.

Le deuxième groupe de peintures du XIVe siècle se sépare nettement des monuments de la tradition byzantine. Les décorations de ce type, Zemen en tête, reflètent une autre conception artistique. Des liens étroits les unissent aux monuments pré-iconoclastes, dont elles conservent des types iconographiques, des motifs ornementaux, des procédés particuliers et même le style. Cette origine des peintures bulgares « archaïsantes » explique leur remarquable parenté avec nombre de décorations des pays orientaux et latins, issues des mêmes sources, c'est-à-dire de l'art chrétien des VIIe, VIIIe et IXe siècles.

Ces analogies d'ailleurs ne nous indiquent pas les modèles immédiats des œuvres bulgares. A leur époque, la vie artistique de l'Orient chrétien s'est éteinte depuis des siècles; quant à l'art de l'Europe occidentale, il a depuis longtemps abandonné la tradition ancienne pour évoluer rapidement en des directions bien différentes. Il nous semble plutôt que l'apparition des monuments bulgares du type « archaïsant » s'explique comme une survivance des traditions pratiquées dans la Péninsule depuis le milieu du premier millénaire de notre ère et qui, à l'époque des invasions du VIIe et du VIIIe siècle, avaient trouvé un refuge dans la partie méridionale des Balkans. Ou bien encore, cette tradition archaïque remontait aux œuvres d'art importées dans les pays slaves des Balkans, à l'époque de leur conversion, qui s'acheva, comme on l'a vu, au cours du IXe siècle. C'est dans la partie méridionale de la Bulgarie d'alors, et spécialement en Macédoine, que la nouvelle culture chrétienne connut sa première floraison ; c'est là aussi, au témoignage des monuments littéraires et des enluminures de manuscrits, que les formules des IXe-Xe siècles se conservèrent jusqu'à une époque tardive. Or les décorations « archaïsantes » du XIVe siècle apparaissent, elles aussi, sur le territoire ou aux limites de la Macédoine conservatrice, et, d'autre part, le caractère rudimentaire de ces œuvres répond parfaitement à l'idée que nous nous faisons d'un art suranné, tombé en des mains populaires.

Rien n'est aussi frappant que l'opposition de ces décorations populaires, d'un archaïsme étonnant, et des œuvres qui reflètent l'art raffiné des Byzantins du XIVe siècle. Mais on voit aussi des monuments qui occupent une place intermédiaire. Il semble qu'en Macédoine cette fusion se soit produite à partir du XIVe siècle. En Bulgarie, ce sont des peintures datées du XVe siècle qui nous en apportent des preuves. Une série de décorations de cette époque, postérieures, donc, à l'invasion turque, montrent des combinaisons différentes des deux courants artistiques. Sous la main des médiocres exécutants de cette période infortunée, le brillant, la distinction du style byzantin disparaissent d'une manière générale, mais quelque chose en subsiste tout de même. Cette évolution efface les bornes qui séparaient les deux types de décorations du XIVe siècle. L'introduction de motifs archaïques achève cette fusion, qui aboutit d'ailleurs à des résultats très divers.

Quelques monuments des dernières années du XVe siècle, issus du même milieu artistique, marquent pourtant une nouvelle et dernière étape dans le développement de la peinture monumentale en Bulgarie. D'une part on y observe des éléments qui auront, au cours du XVIe siècle, un succès particulier chez les peintres crétois du Mont-Athos. D'autre part, de nombreux italianismes viennent se confondre avec le fond traditionnel : les peintres bulgares s'enthousiasment pour la somptuosité et la variété des costumes et des coiffures dans les décorations italiennes, et introduisent en abondance ces créations de l'exotisme de la haute Renaissance italienne dans leurs compositions fidèles aux thèmes balkaniques. Mais ils ne sont pas moins sensibles au succès purement artistique des maîtres italiens, et font un effort

considérable pour transporter dans leurs œuvres des formules toutes faites, composées par les premiers réalistes Italiens au XIVe siècle. Parmi les questions qui préoccupaient les Trécentistes, les Bulgares semblent porter une attention toute particulière à la représentation de l'espace et du volume des objets. La décoration la plus remarquable de ce groupe, celle de Poganovo, montre une telle persévérance dans ces recherches, qu'elle sort d'une manière évidente des cadres de l'esthétique byzantine.

On voit le côté faible de ce résultat, si curieux qu'il soit : la réforme de 1500 s'opère sur des emprunts à l'art italien du XIVe siècle. A l'époque de Michel-Ange, la Bulgarie fait un effort pour arriver aux Giottistes. Or, en se rendant compte de ce retard de deux siècles, on se souvient que, deux cents ans avant, Boiana pouvait affronter les œuvres occidentales contemporaines les plus avancées. Cette comparaison fait saisir dans quel provincialisme l'art bulgare était tombé vers le début du XVIe siècle. Encore faut-il ajouter que l'art de Poganovo apparaît comme un fait isolé, qui n'a pas eu de suite.

Quelques décorations d'origine grecque et des peintures d'artisans illettrés dans les villages, telles sont les seules manifestations de l'art de la peinture monumentale après Poganovo. Ces œuvres médiocres n'apportent rien de neuf et témoignent avec éloquence de la fin de la grande culture picturale dans l'art bulgare.

Les peintures bulgares donnent souvent des indications fort précieuses pour la solution de problèmes dont l'intérêt dépasse sensiblement les cadres de l'histoire de l'art bulgare.

Ainsi, on ne saurait pas, sans Boiana et son groupe de monuments, qu'à côté de la peinture murale byzantine du type purement décoratif une autre conception de peinture monumentale existait à Byzance avant l'époque des Paléologues. On pouvait s'en douter, à voir l'opposition trop nette qui séparait les décorations byzantines des XIe-XIIe siècles et les œuvres du XIVe siècle. On pouvait s'en douter aussi, parce qu'il semblait évident que le courant de réalisme, qu'apportait la peinture du XIVe siècle dans l'art monumental, ne pouvait apparaître subitement dans une peinture de style décoratif, comme celle de l'époque des Paléologues. Mais seuls les monuments bulgares, se plaçant entre le XIIe et le XIVe siècle, viennent fournir la preuve de l'existence d'un courant artistique byzantin de goût réaliste, mais exempt de la fougue et de la stylisation des œuvres postérieures.

Par là même, ce courant de la peinture bulgare devient très important pour l'étude de la formation de la décoration balkanique au XIVe siècle. En effet, les peintures bulgares du XIIIe siècle reflètent l'art constantinopolitain et d'autre part annoncent les décorations postérieures des pays slaves par leur technique, leur facture, leur coloris et une série de traits particuliers.

C'est avec ces monuments bulgares aussi que nous voyons s'introduire pour la première fois dans l'art décoratif balkanique des sujets et des schémas iconographiques d'origine orientale, mais sous les formes de l'esthétique byzantine. Enfin ces œuvres bulgares du XIIIe siècle nous sont d'autant plus précieuses, qu'elles ne diffèrent que sur quelques points des peintures postérieures, et permettent, ainsi, une définition plus exacte de l'évolution qui amène à la peinture du XIVe siècle. Nous pouvons, en effet, laisser de côté maintenant des traits qui, tout en s'opposant à l'art byzantin du temps des Comnènes,

sont communs aux œuvres bulgares du XIIIe siècle et aux monuments du XIVe, et ne relever dans ces derniers que les faits vraiment nouveaux.

C'est ainsi que nous arrivons à la constatation que la recherche de la forme constitue le trait le plus important de la peinture du XIVe siècle. C'est ainsi, également, que nous obtenons le droit d'affirmer que l'art monumental de cette époque fut le premier à exploiter largement, comme une source nouvelle d'inspiration, la peinture chrétienne hellénistique des siècles pré-iconoclastes.

Un autre groupe de peintures bulgares nous place devant des œuvres d'un type absolument ignoré jusqu'à présent, qui se sépare nettement de la tradition byzantine courante et se rapproche d'un certain nombre de peintures orientales et des monuments du haut moyen âge dans l'Occident latin. Nous avons pu rattacher ces œuvres bulgares du XIVe et du XVe siècle à la production pré-iconoclaste, représentée par différents monuments disséminés dans tous les pays chrétiens et datés surtout de la deuxième moitié du premier millénaire de notre ère. Cela nous a donné l'occasion de réunir les différentes manifestions de cet art international si peu étudié, et de nous essayer à définir quelques-uns de ses traits essentiels.

Ces monuments bulgares, considérés à côté des œuvres d'art des VIIe-XIe siècles conservées dans les Balkans, nous fournirent une documentation importante pour la restitution d'une tradition balkanique ininterrompue depuis l'époque de Justinien jusqu'au XVe siècle. Les fragments de la décoration du VIIe siècle, uniques dans leur genre, que nous avons trouvés sur le sol bulgare à Peruštica, montrent le point de départ de cette tradition, qui subsista jusqu'à l'invasion turque, et dont les manifestations à cette basse époque se retrouvent également en Bulgarie.

Toutes les œuvres bulgares, presque sans exception, nous ont paru dépendre des types iconographiques ou des sujets qui paraissent appartenir à l'Orient chrétien. Ce caractère constant de l'élément oriental a retenu notre attention. En le voyant apparaître aussi bien dans les œuvres du plus pur style constantinopolitain que dans les peintures d'une autre esthétique et d'une autre provenance, nous nous sommes bien gardés d'attribuer à une source orientale immédiate tous les monuments qui nous offraient des traits orientaux. Il semble, en effet, que le problème de la participation orientale, si curieux qu'il soit à l'époque où se forme l'iconographie chrétienne ou l'art byzantin du IXe et du Xe siècle, perd son intérêt d'actualité pour l'étude de la décoration balkanique tardive, où des motifs créés ou propagés par l'art de l'Orient chrétien sont parvenus en passant par des modèles byzantins. Toutefois cette règle générale souffre des exceptions, et les œuvres de tradition archaïsante nous en ont donné la preuve. Dans les monuments comme Zemen, l'apport oriental, indépendant de l'art byzantin contemporain, est le résultat d'une réelle influence orientale sur l'art balkanique [1].

Le problème des influences occidentales sur l'art balkanique a dû être posé à son tour, et là aussi les monuments bulgares nous ont apporté une réponse suffisamment nette, sur l'époque, la nature et l'origine de ces influences. En effet, nous avons pu constater que des éléments de provenance occidentale certaine apparaissent pour la première fois dans les décorations de la fin du XVe siècle. Les artistes bulgares se laissent inspirer par la peinture italienne du XIVe siècle et, à quelques exceptions près,

1. Dans une étude spéciale, intitulée *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, nous cherchons à préciser les effets de l'influence orientale dans les domaines de l'art balkanique autres que la peinture monumentale.

s'appliquent surtout à copier des détails extérieurs et à reproduire tant bien que mal la perspective et le volume suivant les procédés des Trécentistes. Tout en éliminant les théories qui faisaient dériver de l'art italien la peinture balkanique du XIVe siècle, les monuments bulgares sont les premiers, parmi les œuvres d'art éditées, qui déterminent avec précision l'époque et les limites de la pénétration de l'art italien dans la production artistique d'un des pays de la Péninsule.

Ce groupe de peintures bulgares de la fin du XVe siècle n'est pas moins important pour le problème toujours incertain, des origines de l'école athonite crétoise. Les monuments bulgares présentent ce intérêt de nous faire connaître, au centre des Balkans, une série de peintures qui, plusieurs décades avant les décorations du Mont-Athos, en annoncent les traits essentiels. Le fait est nouveau et ne manquera pas de retenir l'attention du futur historien de la peinture crétoise.

Cet aperçu sommaire, si court qu'il soit, met en valeur l'importance historique et souvent esthétique des monuments bulgares étudiés, qui, plus d'une fois, viennent éclairer des points obscurs de l'histoire plus générale de la peinture médiévale. Mais, on s'en rend compte aussi, cet intérêt international que présentent les œuvres bulgares demanderait qu'on en précisât davantage la situation particulière vis-à-vis des arts des autres pays balkaniques. C'est là, malheureusement, une tâche dont nous ne saurions nous charger en ce moment, bien que nous en saisissions l'importance. Nos études ne font que déterminer les différents aspects de la peinture monumentale en Bulgarie et indiquer la direction de quelques-unes des voies par lesquelles elle se rattache aux grands courants de l'art pictural. Nous n'avons pas prétendu déterminer le moment où les différents éléments étrangers ont pénétré dans l'art bulgare, ni en suivre pas à pas l'évolution dans le pays; nous ne pouvions guère établir le caractère ni l'histoire des rapports de la peinture bulgare avec la peinture serbe, grecque et roumaine. Or l'étude de ces rapports, qui ont été continus, et fort importants pour le développement des arts dans tous les pays balkaniques, pourrait seul nous renseigner sur la part de l'élément national dans la production artistique de chacun de ces peuples.

De même, le rapport du courant bulgare archaïsant avec la tradition pré-iconoclaste est loin d'être déterminé comme il mériterait de l'être.

Tout curieux qu'ils sont, les problèmes que nous venons de mentionner ne pouvaient être soulevés dans ce livre, faute d'une documentation suffisante. Les œuvres de la peinture pré-iconoclaste, comme celles de l'art balkanique hors de Bulgarie, trop peu étudié encore, n'ont même pas été photographiées. Aussi est-il à souhaiter qu'on étudie et qu'on édite, en un travail systématique, les peintures du Mont-Athos, de la Crète, de toutes les provinces grecques, de la Macédoine, de la Serbie et de la Roumanie, aussi bien que les peintures murales et miniatures de l'époque pré-iconoclaste et les œuvres apparentées qui se retrouvent dispersées à travers tous les pays chrétiens. Alors seulement, on pourra peut-être répondre avec la précision nécessaire aux questions que nous avons essayé de poser ici, et reconstituer avec tous les détails voulus, si importants souvent, les mouvements d'art dont nous n'avons entendu que proposer une classification sommaire.

INDEX DES MONUMENTS

INDEX ICONOGRAPHIQUE

INDEX GÉNÉRAL

TABLE DES GRAVURES

CORRECTIONS

P. 3, l. 13. — *Au lieu de* Tartares, *lire* : Tatares.

P. 3, l. 22. — *Au lieu de* Velbuž, *lire* : Velbužd.

P. 11, l. 6. — *Au lieu de* Kusseir, *lire* : Kusejr.

P. 29, n. 2. — *Au lieu de* Kuseir, *lire* : Kusejr.

P. 30, l. 24. — *Lire* : jusqu'à l'époque des Iconoclastes : la Vierge sur son trône...

P. 30, n. 7. — *Au lieu de* Bayet, Recherches, p. 123, *lire* : Bayet, Recherches, p. 77 ; *au lieu de* Ajnalov, Origines, p. 61, *lire* : Ajnalov, Origines, p. 175 sq.

P. 41, l. 6, 8. — *Au lieu de* Kussejr, *lire* : Kusejr.

P. 72, n. 5. — *Au lieu de* Par. gr. 755, *lire* : Vat. gr. 755.

P. 75, n. 3. — *Au lieu de* Par. gr. 355, *lire* : Par. syr. 355.

P. 107, l. 10. — *Au lieu de* Jean Chrysostome, *lire* : Jean Théologos.

P. 110, l. 20, 23, 24, 26. — *Au lieu de* Trapesica, *lire* : Trapezica.

P. 111, l. 2, 9, 17, 27. — » » »

P. 113, l. 19. — » » »

P. 114, l. 16, 21, 26. — » » »

P. 115, l. 13, 20. — » » »

P. 116, l. 7. — » » »

P. 118, l. 23. — *Au lieu de* tsarine Hélène, *lire* : tsarine Irène.

P. 118, l. 24. — *Au lieu de* Théodore stylite, *lire* : Théodore Stoudite.

P. 120, n. 1. — *Au lieu de* Qasanleq-Klissé, *lire* : Qaranleq-Klissé.

P. 122, l. 20. — *Lire* : L'épenthèse de ь s'explique par la tendance du vieux-slave à supprimer la syllabe fermée (аньдоине). (Correction suggérée par M. Tesnière.)

P. 158, n. 6. — *Au lieu de* Rossicon, I, 6, 2, 11, *lire* : Rossicon, 2 ; *au lieu de* Phot. Haut. Ét., 167, *lire* : Mission Millet, 1920.

P. 209, n. 3. — *Au lieu de* Garrucci, Storia, pl. 445, *lire* : Garrucci, Storia, 454.

P. 244, n. 3. — *Au lieu de* collection Voronov, *lire* : provenant de Voronov.

P. 263, n. 3. *Ajouter* : Observons toutefois que l'archange de Martorana n'appartient pas à l'Annonciation, mais à la décoration du sanctuaire.

P. 298, l. 9. — *Au lieu de* la prière récitée pendant les services de la Semaine Sainte, *lire* : un tropaire chanté aux offices de la Semaine de Pâques.

P. 298, n. 1. — *Au lieu de* prière, *lire* : tropaire. *Ajouter* : Pentikostarion slave, Moscou, 1815, fol. 9v.

P. 379, col. 1, l. 30. — *Au lieu de* Flagellation, *lire* : Couronnement d'épines.

TABLE DES MATIÈRES

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS. — MCMXXVIII

